ROMUL MUNTEANU

NOUL ROMAN FRANCEZ

Editura pentru Literatură Universală

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ

Cumpărată de Lulu în 6. VIII - 1982

Romul Munteanu

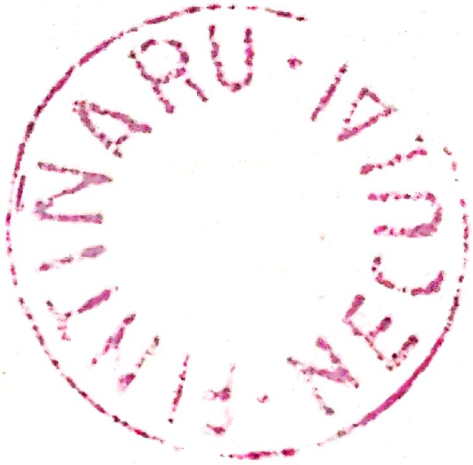
NOUL ROMAN FRANCEZ

Cu o culegere de texte traduse de
MICHAELA TONITZA

Editura
pentru Literatură Universală
București — 1968

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Cuprins

I. De la roman la antiroman 7

II. Alain Robbe-Grillet şi romanul lumii ca labirint 22

III. Nathalie Sarraute şi dinamica eului în *noul roman* 67

IV. Michel Butor şi enigma suprafeţelor realităţii în roman 103

V. Variantele *noului roman* 146

Culegere de texte

Alain Robbe-Grillet: *O cale pentru romanul viitor* . . . 163

Alain Robbe-Grillet: *Timp şi descriere în naraţiunea de azi* . 174

Nathalie Sarraute: *Vremea suspiciunii* 190

Michel Butor *Cercetări asupra tehnicii romanului* . . 206

Bibliografie 223

De la roman la anti-roman

Secole de-a rîndul, romanul a fost considerat o artă narativă prin excelenţă, *situaţia epică* originară caracterizîndu-se prin prezenţa unui *povestitor* care relatează ascultătorilor anumite *întîmplări,* suportate sau înfăptuite de personaje reale sau fictive.

Fascinat de *evenimentele exemplare,* prozatorul ca şi cititorul, ataşat de romanul clasic, acordă intrigii o semnificaţie deosebită, personajul fiind doar un element de susţinere a acesteia.

De la *Don Quijote* şi *Gil Blas* pînă la *Călătoriile lui Gulliver, Zadig* şi *Rocambole,* constatăm cum intriga operei în proză, indiferent de finalitatea ei ultimă atît de variată, se bazează pe acumularea de fapte.

Început în secolul al XVIII-lea şi continuat în manierele cele mai variate pînă astăzi, procesul permanent de diversificare a artei romaneşti nu a anulat decît în unele cazuri supremaţia naraţiunii, ducînd doar la metamorfozarea ei structurală.

De aceea, vreme îndelungată, romancierul a fost asemănat cu un reporter, maniera de relatare a evenimentelor părînd a fi relativ aceeaşi. În acest sens, este simptomatic faptul că un scriitor format în şcoala expresionistă, ca Alfred Döblin, se întreba într-un stu-

Scanned with OKEN Scanner

diu al său *Der Bau des epischen Werks* (1929) dacă tipul de *prozator-reporter* mai corespunde epocii moderne. Aliniind un fragment dintr-un reportaj gazetăresc și un episod dintr-un roman, Alfred Döblin ajunge la concluzia că tehnica de relatare a faptelor, specifică reportajului, își păstrează viabilitatea și eficiența de la *Don Quijote* pînă în timpul său.

Într-adevăr, cercetarea evoluției artei romanești, demonstrează că tipul de *roman narativ* cu toate modificările lui de nuanță, se bazează pe o intrigă cu structură piramidală, reliefată de expoziție, punct culminant și deznodămînt.

Reconstituirea realității, a cărei arie s-a lărgit mereu, însumînd moravuri, sentimente, idei, caractere, se face tot cu ajutorul unei *fabule,* construită după legile dramei clasice. De la Balzac și Tolstoi pînă la H. Mann, E. M. Remarque, Panait Istrati și Șoholov, elementele care compun structura *romanului narativ,* reprezentate de acțiune, personaje, spațiu și timp epic, sînt mereu prezente, evident, într-o distribuție foarte variată.

De aceea, nu ni se pare deosebit de surprinzător faptul că atunci cînd criticul francez Al. Thibaudet distinge în *L'Esthétique du roman* (1912) trei tipuri de opere în proză, criteriile tipologice și exemplele alese sînt tot din aria *romanului narativ* [1].

[1] Al. Thibaudet, *Réflexions sur le roman,* Gallimard, 1964 p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

Mai puțin comprehensivă apare poziția esteticianului G. Lukács care, trăind într-o epocă de răsturnări fundamentale în arta romanului, datorită operelor lui Proust, Joyce și Kafka, nu se arată receptiv în fața acestor tentative de inovare.

Pornind de la anumite modalități clasice fundamentale de reconstituire a realității în roman, G. Lukács pune în discuție în studiul său *Erzählen oder beschreiben* (1936) cele două mijloace de structurare a unei opere epice, reprezentate de *narațiune* și *descriere*.

Judecățile de valoare pe care le formulează esteticianul maghiar pleacă de la analiza unui episod similar, prezent în două romane diferite, ca *Anna Karenina* de Tolstoi și *Nana* de Zola. Dată fiind formația sa clasică cunoscută, G. Lukács își exprimă adeziunea pentru *modalitatea narativă* de relatare a faptelor, în vreme ce *descrierea*, fie ea zolistă sau în altă manieră, i se pare plină de dezavantaje. *Romanul narativ*, precizează Lukács, poate prezenta ființa umană printr-o viziune complexă, în vreme ce *descrierea* deplasează accentul de pe *fabulă* pe *obiecte*.

Dacă *narațiunea* poate stabili ierarhii, *descrierea* nivelează, ordinea epică pierzîndu-și astfel semnificația interioară. Fidel convingerilor sale clasicizante, esteticianul acesta de largă notorietate afirmă că *viața obiectelor* și *poezia lucrurilor*, concepute independent

Scanned with OKEN Scanner

de oameni, sînt nesemnificative, obiectele fiind *nepoetice* [1].

Şi totuşi în biografia existenţei personajelor din romanele lui Balzac, Zola, Flaubert, lucrurile încep să capete o semnificaţie deosebită, iar Kafka le situează în proza sa într-un nou raport cu conştiinţa, adecvat situaţiei individului din societatea modernă. Mărturisirea scriitorului austriac Karl Kraus rămîne şi ea, în acest sens, o vibrantă atitudine a unui spirit contemporan. „Am convingerea, scrie el, că (astăzi) evenimentele nu se mai produc, clişeele lucrînd mai departe singure... Lucrul este dezagregat de frază" [2], obiectele crescînd astfel peste capul oamenilor, mijlocul peste scop, instrumentele peste producătorul lor.

Diversificarea romanului narativ, stimulată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea de filozofia pozitivistă, face ca operele în proză scrise de Balzac, Zola şi Flaubert să nu mai fie doar un simplu film al unei existenţe exterioare. Scriitorul-demiurg se îndrumează spre formula romanului convertit într-o adevărată enciclopedie a existenţei. În cuvîntul înainte al *Comediei umane*, Balzac afirmase că se consideră un *secretar* al societăţii franceze, ale cărei trăsături le consemnează în opera sa. Ne găsim doar în epoca de afirmare a *scriitorului-omniscient*, preocupat de decriptarea ma-

[1] G. Lukács, *Probleme des Realismus*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955, pp. 119—126.

[2] *Apud* E. Fischer, *Zeitgeist und Literatur*, Europa Verlag, Wien, Köln, Stuttgart, Zürich, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

rilor mistere sociale, universul epic creat avînd măreţia şi complexitatea unei planete cu legi proprii.
Reacţia faţă de această viziune raţionalizatoare a existenţei, realizată de scriitorul-demiurg, nu întîrzie să vină. Perspectiva exterioară, care ordonează romanul individului şi al colectivităţii, va fi tot mai insistent înlocuită cu una interioară. Scriitorul-secretar al societăţii se metamorfozează într-un stenograf al propriilor fluxuri de conştiinţă prin care este reconstituit şi raportul cu lumea exterioară.
Filozofia lui Bergson, psihanaliza lui Freud şi relativismul lui Einstein constituie factori catalizatori care îndrumează romanul spre explorarea altor zone ale existenţei.
Realitatea interioară cu misterele abisale ale conştiinţei individului devine în primele decenii ale secolului XX o preocupare de prim ordin. Punctul de vedere al Virginiei Woolf, scriitoare din generaţia pionerilor romanului psihologic din secolul XX, exprimat în eseul *L'art du roman* (1919), ni se pare deosebit de elocvent în acest sens. „Viaţa, scrie ea, nu este o serie de felinare de trăsătură dispuse simetric ; viaţa este un halo luminos, un înveliş semitransparent care ne înconjoară de la început pînă la sfîrşitul stării noastre de fiinţe conştiente. Nu este oare obligaţia romancierului să facă sensibil acest fluid schimbător, necunoscut şi fără limite precise, atît de aberant şi de complex, încît el poate să fie arătat, amestecînd cît mai puţin posibil ceea ce este străin şi exterior ? Nu ple-

dăm aici în mod simplu pentru curaj și sinceritate; sugerăm doar că substanța proprie romanului este puțin diferită de ceea ce obișnuința ne-a făcut să credem". [1]

Romanul cu personaje care fac concurență stării civile, bazat pe o acțiune situată într-un climat istorico-social bine determinat, explicabilă de mobiluri clare, este astfel supus unei largi dezbateri europene, care anunță intrarea lui în criză.

Dar reacția față de romanul de tip balzacian, caracterizat prin această viziune enciclopedică și raționalizatoare asupra vieții, nu se produce numai în unele țări din apusul Europei.

Punctul de vedere pe care îl aduce scriitorul român Camil Petrescu în această îndelungată dezbatere despre metamorfoza romanului, exprimat în eseul său *Noua structură și Marcel Proust*, îl situează printre spiritele cele mai receptive față de variatele tentative de inovare a prozei.

Pornind de la ideea că secolul XX a realizat o imensă revoluție în cele mai semnificative domenii ale activității umane, Camil Petrescu considera că proza nu se integrează în structura culturii moderne, avînd un evident caracter anacronic. Romancierul român pleca de la premiza, deosebit de fertilă pentru estetica literară, că literatura se dezvoltă prin achiziția de idei

[1] V. Woolf, *L'Art du roman*, Editions du Seuil, 1963. p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

din psihologie, filozofie și știință. Faptul acesta cere în mod imperios sincronizarea structurală a fenomenului literar cu alte domenii ale gîndirii.
Utilizînd rezultatele cercetărilor psihologice din școala lui Dilthey, entuziasmat în același timp de teoria cunoașterii, formulată de Bergson, ca și de progresele psihanalizei, romancierul român pledează pentru o cunoaștere globală a fenomenului originar, concret cu ajutorul intuiției, aptă să surprindă fluxul unor fenomene în devenire.

Camil Petrescu este un spirit anticlasic. El respinge tipologia literară care geometrizează caracterele și denunță mitul *scriitorului-omniscient*. Încrezător în rezultatele cercetărilor de endocrinologie și psihologie, familiarizat cu filozofia fenomenologică, autorul *Patului lui Procust* demonstrează că noțiunile de tip, caracter, intrigă liniară și cronologie clasică, sînt perimate pentru epoca modernă. De aceea, romancierii trebuie să se îndrumeze spre explorarea fluidului psihic, a ipoteticului mobil și a lumii în continuă transformare. În acest sens, Camil Petrescu considera că opera lui Proust, ostilă exprimării unei cauzalități matematice a faptelor, se îndrepta spre morfologia organică, spre unicitatea fenomenelor și spre inefabil. El aprecia că aceasta constituie o tentativă fertilă de revitalizare a artei romanești în concordanță cu evoluția de ansamblu a culturii din acea epocă.
Peisajul literar din primele decenii ale secolului XX, ca și unele elocvente profesiuni de credință, demon-

Scanned with OKEN Scanner

strează distanţarea unor mari scriitori de *romanul privirii exterioare* şi ataşarea lor de *romanul privirii interioare*[1]. Turnura pe care o înregistrează romanul, începînd cu Proust, Joyce, Kafka şi încheind cu Hemingway, Faulkner şi Dos Passos se sincronizează astfel, pe de o parte, cu uluitoarele progrese realizate în diversele domenii ale ştiinţei, iar pe de altă parte, cu masiva tentativă de revoluţionare a artelor, plastica şi muzica deţinînd un rol fundamental în acest sens.

Procesul de subiectivizare a realităţii prin artă devine astfel mult mai general, etalarea lumii interioare prin noi modalităţi de creaţie integrîndu-se în acest spirit inovator al epocii, care se cristalizează în jurul anului 1910. Arta abstractă a lui Klee, Chagall şi Kandinisky, sculptura modernă a lui H. Moore şi Giacometti, muzica lui Schönberg şi Stravinsky, demonstrează acest efort înnoitor de mare amploare.

Dacă năzuinţele acestea eterogene de inovare în diverse domenii ale artelor ar fi doar paralele, menţionarea lor, fie chiar cu titlu de inventar, nu ar căpăta o semnificaţie deosebită. Dar un alt fenomen, elocvent pentru înţelegerea metamorfozei romanului contemporan, este interferenţa foarte pronunţată dintre stilurile artelor, împrumuturile reciproce. Reflectînd în *Le Temps Retrouvé* asupra structurii compoziţionale a operelor

[1] P. de Boisdeffre, *Où va le roman*, del Duca, Paris, 1962, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

sale viitoare, M. Proust le compară cu o imensă catedrală. Proza polifonică a lui Thomas Mann se apropie de partitura unei simfonii, iar viziunea fragmentaristă pe care Joyce o aduce în *Ulysse* prin itinerarul destinat să sugereze totalitatea, are vădite similitudini cu pictura modernă, pointilistă și cubistă.

Astfel, într-o altă manieră decît Balzac, Zola sau Flaubert, Proust realizează o nouă *comedie umană* a epocii sale, iar Joyce prin acea *totalitate* de întîmplări, impulsuri, acte raționale, automatisme, reflecții și fapte, creează un alt tip de *roman enciclopedic.*

Dar dacă romanul psihologic ajunge cu Proust la un anumit apogeu, o dată cu el și, mai ales cu Joyce, Kafka și scriitorii comportamentiști americani, începe criza prozei psihologice.

În operele acestor romancieri, personajul nu mai este o *entitate,* iar caracterul nu mai reprezintă o totalitate de trăsături fundamentale. Într-o realitate enigmatică, ființa umană devine și ea o criptogramă, greu de descifrat. De aceea intriga bazată pe evenimente exterioare trece printr-un sensibil proces de reducție, iar personajul este doar semnul unor atitudini existențiale, agentul unor stări foarte mobile și contradictorii de conștiință.

Pulverizarea acțiunii și a personajului se produce concomitent cu o nouă viziune a spațiului și a timpului în roman. Este doar epoca de înflorire a filmului și

Scanned with OKEN Scanner

proza nu va rămîne nici ea străină de tehnica acestei noi arte.

Imaginea caleidoscopică asupra realităţii şi *continuitatea eterogenă* anulează cronologia clasică şi spaţiul epic tradiţional din roman. Simultaneitatea stărilor de conştiinţă, integrarea într-un prezent continuu a unor evenimente produse pe diverse dimensiuni ale timpului, discontinuismul psihic al personajelor, semnificaţia obiectelor, constituie acte de inovare care supun coordonatele prozei literare clasice unor transformări fundamentale.

Realizată în numele modificării şi lărgirii conceptului de realitate, metamorfoza romanului impune astfel o continuă căutare de noi soluţii artistice. Este doar perioada cînd scriitori de talie universală trec printr-o anumită derută a căutării, în această traiectorie literară ameţitoare, cînd *romanul-histoire* începe să fie abandonat pentru formula *romanului-recherche*. Ni se pare elocventă, în acest sens, mărturisirea pe care o face R. Musil într-un carnet de note din 1932 în legătură cu procesul de creaţie şi specificul romanului său *Der Mann ohne Eingenschaften*. „Istoria acestui roman precizează autorul, rezultă din faptul că naraţiunea care trebuia relatată, nu va fi povestită".[1]

Zece ani mai tîrziu, un alt mare scriitor german, Thomas Mann, într-o conferinţă despre romanul său *Jo-*

[1] R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt. 1965, p. 1598.

Scanned with OKEN Scanner

seph und seine Brüder, observa și el acest fenomen complex de metamorfozare a romanului, precizînd nu fără un anumit regret că „astăzi lucrurile sînt de așa natură, încît în domeniul romanului reține atenția numai ceea ce nu mai este roman"[1].

Într-adevăr, declinul prozei de structură clasică, marcat de operele românești de mare rezonanță, realizate în primele decenii ale secolului XX, nu mai poate fi oprit. Diversificarea modalităților de realizare a romanului nu mai are nici un fel de limită, determinată de specificitatea unui gen cu legi proprii.

Proust și Joyce au demonstrat că romanul este o *artă totală,* scriitorii comportamentiști americani, ca și Kafka, au dovedit autenticitatea prozei fără psihologie abisală, iar Sartre și Camus, pe drumul deschis de Gide și Valéry, au împins romanul de idei spre eseu.

Încercînd să surprindă trăsăturile definitorii ale prozei occidentale contemporane, criticul francez Gaëtan Picon semnalează existența unui „roman dedramatizat, dezindividualizat, delocalizat"[2].

Anticipată de *antipictură*[3] și de *muzica concretă, aliteratura,* calificată sugestiv de Claude Mauriac, reprezintă o nouă cale de reconstituire a realității în creația

[1] Th. Mann, *Joseph und seine Brüder,* ein Vortrag, 1942, Neue Studien, Surkamp, 1948, p. 167.

[2] G. Picon, *L'Usage de la lecture,* II, Mercure de France 1961, p. 294.

[3] M. Brion, *L'oeil, l'esprit et la main du peintre,* Plon,, 1966, p. 309 și 334.

Scanned with OKEN Scanner

artistică a epocii noastre. Romancierii francezi care aparţin generaţiei literare ce se afirmă după 1950 renunţă în mod manifest la ambiţiile seculare ale prozatorului demiurg, care inventează personaje şi situaţii, apte să facă o adevărată concurenţă stării civile. Atributele scriitorului omniscient sînt şi ele respinse pe baza unui scientism plin de modestie. Fascinaţi de fenomenologia germană, receptivi la unele concepte desprinse din filozofia existenţialistă, scriitorii francezi care anunţă o nouă metamorfoză a romanului nu-şi mai propun să interpreteze realitatea, ci doar s-o reconstituie în devenirea ei continuă. Renunţînd la căutarea unor semnificaţii prestabilite, ca şi la investirea operei literare cu o anumită finalitate, prozatorii care vor configura şcoala *noului roman francez,* convertesc romanul într-o *descripţie fenomenologică* a realităţii, care poate căpăta o semnificaţie neprevizibilă, pe măsură ce se cristalizează.

Este însă necesar să precizăm de la început că *şcoala noului roman,* a *romanului experimental* sau a *romanului reist,* cum a fost denumită în decursul timpului, nu s-a definit, niciodată, nici prin adeziunea la anumite principii prestabilite, nici prin polarizarea în jurul unui şef de şcoală, care să fi formulat coordonatele acesteia în mod programatic.

Cînd, în 1938, Nathalie Sarraute publicase volumul de proză *Tropismes,* el a fost lipsit de orice rezonanţă şi adeziune în epocă. Apreciată doar la modul retroactiv, această suită de scurte scrieri în proză poate fi

Scanned with OKEN Scanner

considerată ca o anticipare a *noului roman.* Operele fundamentale care au imprimat nota specifică a acestei şcoli literare apar după anul 1950, excepţie făcînd romanul *Portrait d'un inconnu,* care a fost tipărit în 1948. În prefaţa acestui roman, elaborată de J.-P. Sartre în 1947, gînditorul existenţialist francez constată că „una din cele mai singulare trăsături ale epocii noastre literare este apariţia unor opere literare vii şi total negative, care pot fi numite antiromane" [1]. La această dată, scriitorul francez nu-şi putea ilustra teza despre *antiroman* decît prin citarea neconvingătoare a unor opere de Nabokov, Evelyn Waugh şi Gide.

Suita de romane care va duce la configurarea acestei şcoli, începe să apară din 1953, cînd Alain Robbe-Grillet publică *Les Gommes* şi Nathalie Sarraute, *Martereau.* În anul următor, M. Butor dă şi el publicităţii *Passage de Milan.*

Pe parcurs, *şcoala noului roman* se lărgeşte şi se diversifică mereu prin apariţia altor opere ca *Le vent* (1957) de Claude Simon, *Graal Flibuste* (1957) de Robert Pinget, *Moderato Cantabile* (1958) de Marguerite Duras. *La mise en scène* (1958) de Claude Ollier, *La Marquise sortit à cinq heures* (1961) de Claude Mauriac şi altele.

Dată fiind diversitatea unor asemenea opere, criticul francez Maurice Nadeau afirmă că „noul roman este o denumire comodă, pusă în circulaţie de gazetari, pen-

[1] *Portrait d'un inconnu,* colecţia Le monde en 10/18, 1966, p. 7.

tru a desemna un anumit număr de tentative care, în anarhia căutărilor individuale, converg prin refuzul unor forme romaneşti ca romanul psihologic sau de analiză, romanul pasional sau al acţiunii, în favoarea unui discurs care se va preocupa mai puţin de convenţiile genului, exprimînd o realitate particulară"[1]. Evident că diversificarea *noului roman* apare de la selecţia acestei *realităţi particulare* şi de la modalităţile alese pentru reconstituirea ei. Dar aşa cum nu a negat nimeni existenţa simbolismului sau a realismului critic din cauza varietăţii fenomenului artistic însumat, la fel considerăm că argumentul *diversităţii* nu poate duce la negarea acestei şcoli literare.

Produs specific al culturii şi al civilizaţiei occidentale, aşa cum demonstrează Ernst Fischer, care face o strălucită analiză a fenomenului reificării în societatea capitalistă şi a consecinţelor lui *literare*[2], *antiromanul* reprezintă doar una din tentativele de inovare, prezente în proza contemporană.

Definirea universului literar creat de Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute şi Michel Butor şi străbaterea itinerarului marcat de *variantele noului roman*, vor scoate în relief personalitatea specifică a unor scriitori care, realizînd în acelaşi timp o amplă *cri-*

[1] M. Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, Gallimard, Idées, 1963, p. 160.

[2] E. Fischer, *Zeitgesit und Literatur*, Europa Verlag, Wien, Köln, Stuttgart, Zürich, 1964, pp. 15—17.

Scanned with OKEN Scanner

tică de susținere, au imprimat notele caracteristice fundamentale ale *noului roman francez*.

Reprezentînd, mai ales prin variantele sale, o *școală literară deschisă*, *noul roman francez* angajează cititorul pe un itinerar plin de surprize, transformîndu-l într-un adevărat partener de creație.

Scanned with OKEN Scanner

Alain Robbe-Grillet și romanul lumii ca labirint

Într-o măsură mult mai mare decît operele altor prozatori din epoca noastră, cercetarea romanelor lui Alain Robbe-Grillet ridică probleme de interpretare deosebit de dificile pentru critica literară contemporană.

Pornind de la anumite premize, oferite de cele mai multe dintre romanele scriitorului francez, însăși tentativa unei explicări poate să pară paradoxală sau nelegitimă. Dacă Alain Robbe-Grillet refuză să interpreteze realitatea ambiguă, contradictorie, al cărei atribut cert este doar *faptul că există*, atunci și efortul similar al criticului poate să pară gratuit sau, în orice caz, supus tuturor riscurilor rezultate din aproximarea asupra unei opere enigmatice.

Într-o notă cu care scriitorul însoțește romanul *Dans le labyrinthe*, acesta îl avertizează pe cititor că se găsește în fața „unei ficțiuni, nu a unei mărturii". Dar în același timp precizează că este vorba „de o realitate strict materială", care nu ridică pretenția „nici unei valori alegorice".

Limitarea scriitorului la descrierea unei lumi *care pur și simplu există* nu însemnează totuși că opera literară este expropriată de orice semnificație. „...Azi ca și

Scanned with OKEN Scanner

ieri, operele noi nu au altă raţiune de a fi decît dacă aduc lumii — la rîndul lor — semnificaţii noi, necunoscute chiar autorilor înşişi, semnificaţii care vor prinde viaţă doar mai tîrziu, datorită acestor opere prin care societatea va stabili noi valori..., care vor fi din nou zadarnice şi chiar nefaste, cînd va fi judecată literatura în curs de creare." [1]

Rezervîndu-i doar scriitorului capacitatea de „a descoperi o lume nouă şi etaloane noi"[2], criticul în această situaţie paradoxală, poate, după părerea lui Alain Robbe-Grillet, să aducă doar „o părere provizorie asupra formelor pe care artistul i le oferă" [3].

Dacă romancierul francez îi acordă criticului literar un rol minor în explorarea şi examinarea unor opere literare contemporane, în atitudinea faţă de cititor aduce un unghi vechi de vedere, promovat de altfel de *noua critică* din diferite ţări, potrivit căruia receptorul operei de artă devine un factov activ, un autentic partener de creaţie. Referindu-se astfel la cititor, Alain Robbe-Grillet afirmă că „scriitorul de azi, departe de a-l neglija, proclamă absoluta nevoie a concursului său, un concurs activ, conştient, creator. Lui nu i se mai cere să primească de-a gata o lume desăvîrşită, încheiată, închisă în ea însăşi, ci, din contra, să ia parte la un act de creare, să născocească şi el la rîndul său

[1] *Pour un nouveau roman,* Idées, 1963, pp. 155—156.
[2] *Ibid.,* p. 156.
[3] *Ibid.,* p. 156.

Scanned with OKEN Scanner

opera — și lumea — și să învețe să-și născocească propria sa viață".[1]

Dar comportamentul acesta activ față de operă, pe care scriitorul îl solicită din partea cititorului, se poate extinde și asupra criticului. În calitatea sa de cititor, criticul își poate crea și el versiunea lui proprie asupra realității reconstituite de Alain Robbe-Grillet sau poate încerca o confruntare între profesiunea de credință a romancierului și ilustrarea ei artistică.

Realizînd, după părerea noastră, romane care au caracterul unor alegorii sau parabole deschise, în care neprecizarea deliberată a unui termen întreține o continuă ambiguizare a sensului, Alain Robbe-Grillet lasă un vast spațiu liber invenției pe marginea operei sale. Dar în același timp, prin plasarea în interiorul creației, devine posibilă o confruntare fertilă a teoreticianului *noului roman francez* cu propriile sale realizări. Opțiunea noastră pentru această soluție pleacă, pe de o parte, de la faptul că Alain Robbe-Grillet este considerat de numeroși critici contemporani ca șef al *școlii noului roman,* pe de altă parte, ea rezultă și din convingerea că uneori ideile vehiculate de scriitorul francez sînt mult mai semnificative decît propria sa creație.

Alain Robbe-Grillet are o viziune istoristă asupra vieții, ca și asupra culturii. În eseul *À quoi servent les théories* (1955 și 1963) autorul demonstrează că în-

[1] *Ibid.,* p. 169.

Scanned with OKEN Scanner

tr-o lume în care totul evoluează, literatura, care este un fenomen viu, nu poate să capete un caracter static. Operele literare nu pot fi proiectate în eternitate, ci într-un context istoric delimitat.

Aşa cum Flaubert a realizat *noul roman* de la 1860 şi Proust de la 1910 şi în epoca noastră o altă generaţie de scriitori creează un *nou roman,* databil şi el în timp.

Istoricitatea fenomenului literar şi social impune astfel, după părerea scriitorului, necesitatea căutării unor noi forme romaneşti, destinate să exprime „noi relaţii între om şi lume".[1]

„Lumea, scrie Alain Robbe-Grillet în *Du réalisme à la realité* (1955 şi 1963), de asemenea s-a schimbat. Pe de o parte, din multe puncte de vedere, ea nu mai este în mod obiectiv aceeaşi, ca acum o sută de ani, de exemplu: viaţa materială, viaţa intelectuală, viaţa politică, s-au modificat considerabil, ca şi aspectul fizic al oraşelor noastre, al caselor, al satelor, al drumurilor noastre etc. Pe de altă parte, noţiunea despre ceea ce este în noi şi despre ceea ce ne înconjoară (cunoaşterea ştiinţifică, fie că este vorba de ştiinţele exacte, fie cele umaniste) a trecut şi ea prin răsturnări extraordinare".[2]

Afirmîndu-şi apartenenţa la literatura realistă, înţeleasă într-un mod cu totul deosebit, romancierul fran-

[1] *Op. cit.,* p. 9.
[2] *Op. cti.,* p. 173.

Scanned with OKEN Scanner

cez pune în lumină modificarea obiectivă a realității care, conjugată cu îmbogățirea cunoștințelor filozofice și științifice, impune utilizarea unor mijloace adecvate de investigare a unei vieți în continuă devenire. Dar dacă „conștiința critică a romancierului" se rezumă, după părerea lui Alain Robbe-Grillet, „la nivelul alegerilor, nu la acela al justificării lor" [1], liniile directoare ale noului roman francez trebuie căutate atît în delimitarea aspectelor realității cît și a mijloacelor de investigare artistică, preconizate să ducă la reconstituirea acesteia.

În vreme ce pentru romanul tradițional realitatea reprezintă un univers plin de semnificații psihologice, sociale etc., arta romanescă pentru care pledează Alain Robbe-Grillet, asemenea unor fenomenologi, pune în paranteze aceste semnificații, renunțînd la antecedente și la mitul profunzimii. În felul acesta, demonstrează scriitorul, „lumea nu este nici semnificativă, nici absurdă. Ea există pur și simplu." [2] Or, rolul romancierului este doar acela de a construi această „lume mai solidă, mai imediată". Într-un asemenea univers romanesc, în care lucrurile își pierd „falsele mistere" și „interioritatea dubioasă / ... / gesturile și lucrurile vor exista înainte de a fi ceva ; și vor exista și după aceea, dure, inalterabile, prezente pen-

[1] *Ibid.*, p. 14.
[2] *Ibid.*, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

tru totdeauna, bătîndu-şi parcă joc de propriul lor sens..." [1]

Prin urmare, realitatea care trebuie să stea în atenţia „romanelor viitorului" reprezintă prin tentativa de demistificare şi expropriere de adîncime o suprafaţă imensă, decorată cu lucruri autonome faţă de conştiinţă, care refuză învestitura cu sensuri rezultate din diverse sisteme de referinţă.

Acest univers reificat, incompatibil cu orice interpretare animistă, nu mai poate fi captat prin „adjectivul global" care stabileşte ierarhii şi acordă sensuri. Viziunea lumii ca suprafaţă se realizează, după părerea lui Alain Robbe-Grillet, prin *şcoala privirii*, *adjectivul optic* fiind singurul indicat să reconstituie această imagine geometrică asupra universului.

Din aceste motive, scriitorul francez consideră romanul narativ, preocupat de studiul pasiunilor şi bazat pe intrigă, personaje şi evenimente, ca neadecvat pentru epoca noastră, cînd realitatea constă doar în prezenţa sa. În eseul său *Sur quelques notions périmées* (1957), Alain Robbe-Grillet se străduieşte să demonstreze că tipul de *roman-„histoire"*, în care tehnica narativă se bazează pe folosirea perfectului simplu, referinţa pronominală la persoana a treia, intriga liniară şi curba simetrică a pasiunilor care duc spre un anumit epilog, corespunde unei viziuni raţionalizatoare a universului, impusă de scriitor din afară. Dar de la Flaubert pînă

[1] *Op. cit.*, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

la Proust, Kafka, Beckett și Faulkner aceste principii se demonetizează, pentru că lumea nu mai este inteligibilă. De aici, concluzia, „a povesti a devenit propriu-zis imposibil".

Alain Robbe-Grillet nu afirmă niciodată în mod tranșant, dar lasă totuși să se înțeleagă faptul că arta romanescă a viitorului va rezulta din această descriere fenomenologică a unui univers reificat, în care suprafața existenței este reconstituită la modul descriptiv. Neputînd răspunde la întrebarea dacă realitatea are sau nu o anumită semnificație, scriitorul contemporan realizează romanul-„*recherche*", în care căutarea își creează ea însăși propriile semnificații.

Tributară în mod masiv gîndirii fenomenologice, așa cum a evoluat ea de la Husserl și Heidegger pînă la Merleau-Ponty, estetica romanului formulată de Alain Robbe-Grillet este seducătoare și logică numai în măsura în care cititorul acceptă premisele gîndirii sale. Altfel, paradoxurile noului roman francez, așa cum a fost conceput de Alain Robbe-Grillet, ies cu putere în evidență.

Autonomia lucrurilor nu înlătură relativizarea lor excesivă, impusă de unghiul de percepție al personajelor. În felul acesta, universul fără sensuri anticipate se convertește într-o suită de enigme, convingerile cele mai modeste se dezagregă, iar rigoarea științifică a investigației romancierului plasează totul sub zodia maximei incertitudini. Subiectivitatea totală devine și ea legitimă într-un univers labirintic, iar năzuința scrii-

Scanned with OKEN Scanner

torului de a detecta „micul fapt fals" pare absurdă într-o lume în care nimic nu este sigur.

Universul labirintic în care evenimentele cu o desfășurare certă se transformă în maxime incertitudini, este cristalizat de Alain Robbe-Grillet în *Les Gommes* (1953), prima sa operă prin care se produce ruptura de arta romanescă tradițională.

Ar fi însă o eroare să se creadă că distanțarea față de romanul narativ, psihologic sau social, se realizează prin renunțarea la intrigă, personaje și epilogul final.

Dimpotrivă, prozatorul francez păstrează aparența unei opere cu o severă structură clasică, intriga fiind distribuită în prolog, cinci acte și epilog, iar narațiunea constituie și ea un element fundamental în definirea comportamentisă a personajelor.

Cu toate acestea romanul *Les Gommes* este de o frapantă noutate, tendințele inovatoare ale scriitorului cristalizîndu-se pe alte coordonate. Problema fundamentală dezbătută în această operă ni se pare a fi raportul dintre individ ca eu cunoscător și realitatea exterioară lui. Dar prin ambiguizarea deliberată a situațiilor, a evenimentelor și a personajelor, această *parabolă deschisă* despre ceea ce este *adevărat* și *fals* în existență, a provocat cele mai diverse puncte de vedere.

Recunoscînd dificultatea interpretării acestei opere, Bernard Pingaud subliniază aspectele ei parodice, care vizează romanul polițist și tragedia antică, dar reține

mai ales finalitatea alegorică, rezultată din tentativa de anulare a timpului.[1] Olga Bernal vede în această operă un roman de ficțiune care lichidează ficțiunea[2], sensul final fiind antiedipian, iar R. Barthes se limitează să detecteze coordonatele prozei viitorului prin preocuparea scriitorului pentru universul reificat[3].

Rezultate din *anumite sisteme de lectură*, opiniile exprimate în legătură cu sensul romanului *Les Gommes* nu ni se par a fi false, ci doar unilaterale sau uneori periferice pentru semnificația fundamentală a operei. Astfel, de la început, este evident faptul că în această parabolă despre locurile false și autentice din realitate, procedeele literare desprinse din romanul clasic sînt deturnate de la sensul lor originar, din nevoia de a se demonstra locul ființei umane într-un univers labirintic. De aceea, într-un roman cu intrigă polițistă, clasicul anchetator, pornit în expediția primejdioasă după adevăr, devine el însuși ucigașul victimei, *enigma* fiind și ea, ca și în tragediile antice, de la început rezolvată pentru cititor, dar nu pentru personajele din interiorul acestui univers labirintic.

[1] Bernard Pingaud, *Dictionnaire anthologique et critique, Ecrivains d'aujourd'hui*, Grasset, 1960, p. 423 și urm.

[2] O. Bernal, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Gallimard, 1964, pp. 43—69.

[3] R. Barthes, *Essais critiques*, Editions du Seuil, 1964. pp. 198—204.

Scanned with OKEN Scanner

Evenimentul fundamental care declanşează cele mai variate „*versiuni adevărate*", în fond doar posibile, este moartea profesorului Daniel Dupont. Acţiunea romanului durează, ca în tragediile clasice din secolul al XVII-lea, douăzeci şi patru de ore. Ea începe la şase dimineaţa şi se încheie a doua zi la aceeaşi oră. Dar ambiguizarea deliberată a timpului interior din universul labirintic se conturează de aici, acţiunea începînd de fapt la ora 7,30 seara, cînd se trage primul foc de pistol asupra profesorului Dupont, încheindu-se cu o zi mai tîrziu, la aceeaşi oră, cînd glonţele tras de Wallas, agentul devenit asasin, pune de fapt capăt unei existenţe.

Proiectată pe acest decalaj de timp, care a făcut ca în versiunea germană romanul *Les Gommes* să fie tradus cu titlul *Ein Tag zu viel*, moartea profesorului Dupont reprezintă evenimentul de care iau act personajele din universul labirintic. Dar receptat din perspective diferite, dictate de limitele variate ale cadrului de înţelegere de care dispunea fiecare personaj, moartea profesorului Dupont este interpretată în manierele cele mai contradictorii.

Somnolent, hangiul care la ora 6 dimineaţa aşază mecanic obiectele de pe tejghea, monologhează asupra crimei. Făptaşul nu poate fi un hoţ obişnuit. Acesta n-ar fi intrat într-o casă luminată : „Răzbunare personală sau ce poate fi ?" Răspunsul este aşteptat de hangiu din ziare. Ambiguizarea situaţiei se produce odată cu relatarea lui Antoine, ajutorul hangiului, care citise

Scanned with OKEN Scanner

în jurnalul de dimineaţă despre asasinarea lui Albert Dupont. Dar hangiul nu acceptă această versiune, pentru deosebirea de nume şi faptul că Daniel Dupont nu a fost lovit mortal.

Femeia de serviciu din casa profesorului are şi ea versiunea ei proprie asupra crimei. „Doctorul Juard, spune ea lui Wallas, este acela care l-a asasinat pe Daniel Dupont. [...] Toată lumea ştie că este un asasin.“ [1]

Comisarul Laurent nu crede în existenţa unei crime provocată de o bandă teroristă, ci într-o tentativă de sinucidere nereuşită, iar un inspector al său încearcă să demonstreze că agentul crimei este un presupus fiu al lui Daniel Dupont.

Intrînd în acest univers labirintic, Wallas, agentul de la centru, cercetează o crimă care, de fapt încă nu s-a comis, luînd însă act de cele mai contradictorii versiuni asupra ei. Expediţia lui Wallas după adevăr se produce într-un spaţiu închis, în care timpul este şi el spaţializat. Totul este în aşa măsură organizat în acest oraş-labirint încît orice alternativă pentru care optează inspectorul Wallas, să nu-l poată duce decît spre soluţii false.

Modalităţile prin care Alain Robbe-Grillet construieşte imaginea unui univers labirintic sînt foarte variate. Topografia labirintului este sugerată în primul

[1] *Les Gommes*, colecţia „le monde en 10/18“, 1953, p. 92.

rînd prin elemente spaţiale. Oraşul este străbătut de *Bulevardul Circular*" el are o structură simetrică, toate drumurile fiind o revenire spre acelaşi punct iniţial. În această traiectorie circulară în care se integrează *Cafeneaua Aliaţilor*, casa profesorului Dupont, clinica doctorului Juard, poliţia şi poşta, Wallas căutînd o anumită *gumă*, nu-l poate întîlni niciodată pe Garinati, ucigaşul pe care-l urmăreşte.

Relativismul existenţial din acest univers labirintic este deasemenea sugerat de prozatorul francez prin coincidenţe care ambiguizează orice convingere gata să se cristalizeze, ca şi prin frecvenţa unor repetiţii obsedante şi a scenelor false, produs al ficţiunii unor personaje.

Intrînd într-un univers închis, Wallas este un damnat prin coincidenţele care polarizează suspiciunea în jurul lui. Pistolul său are acelaşi calibru ca şi al lui Dupont şi ca şi al ucigaşului, din el lipsind un glonte. Versiunea inspectorului despre un presupus fiu al lui Dupont care l-ar fi ucis, este alimentată de scriitor şi prin acele scene din care rezultă că Wallas, anchetînd crima în acest oraş cu aspect flamand, îşi descoperă copilăria, iar în Evelyne, fosta soţie a lui Dupont, poate o presupusă mamă vitregă.

Proiectat pe un decor cu anumite vestigii din Antichitatea greacă, Wallas pare să refacă traiectoria existenţei lui Edip. În acest context ambiguu, ghicitoarea bătrînului are un evident caracter simbolic.

Scanned with OKEN Scanner

„Cine este animalul paricid dimineaţa, incestuos la prînz şi orb seara ?“ Neprimind nici un răspuns din partea agentului, beţivul repetă ghicitoarea cu o corectură fundamentală, care reface timpul-destin petrecut de Wallas în acest oraş labirintic : „Nu... orb dimineaţa, incestuos la prînz şi paricid seara ?“ [1].

Aproape de adevăr, în mai mare măsură decît toţi ceilalţi, Wallas apare totuşi ca un damnat care trebuie să comită el însuşi eroarea fundamentală.

Aşteptîndu-l pe criminal a doua zi seara la 7,30 în casa lui Daniel Dupont, Wallas îl împuşcă pe profesor, ambiguitatea situaţiei creşte ducîndu-l în mod fatal de la eroare la crimă. Ceasul agentului, care se oprise la 7,30 atunci cînd cu o zi înainte venise în oraş, începe să bată din nou. Timpul neutral în care nu s-a produs nimic rămînînd suspendat, acum poate să-şi reia cursul.

Parabola lui Alain Robbe-Grillet despre adevăr şi eroare, interpretată în această manieră, are un fundal tragic. Trăind într-un univers labirintic în care totul se relativizează, fiinţa umană nu poate ieşi din eroare.

Integrat într-o plasă existenţială absurdă, omul tentat să restabilească un adevăr, se angajează mereu pe o pistă falsă. De aceea crima finală a lui Wallas prin simbolul ei implicit, mi se pare un *act fatal*, nu un

[1] *Op. cit.*, p. 236.

Lei 4,50

Scanned with OKEN Scanner

act literar, cum este înclinată să creadă Olga Bernal [1].

În *Clefs pour les Gommes*, Bruce Morrissette scoate în evidență dicotomia dintre intrigă și „textură", între legenda lui Edip și „textura existențială" a lui Wallas existînd un punct de joncțiune, rezultat chiar din simbolul gumelor pe care le caută mereu inspectorul de poliție și care reprezintă și titlul romanului. Or, glumele friabile, ușoare, extensibile, fără asperități, cu marca Edip, pe care le caută Wallas în toate magazinele din orașul labirintic, reprezintă un *obiect existențial*, un suport al unor deziderate ambigue și contradictorii, o marcă a *timpului interior* în care mutațiile de sensuri și existențe rămîn mereu deschise.

Structura intrigii din *Les Gommes* pune în lumină și unele procedee compoziționale care vor reveni mereu în romanele sale. Sincopele create în relatarea cronologică, retroviziunea cu repetițiile ei obsedante, ambiguitatea realizată prin interferența dintre trecut și prezent, scot în relief un anumit arsenal literar relativ fix, pe care Alain Robbe-Grillet îl mînuiește cu unele modificări de nuanță în toate romanele sale. Semnificativ pentru *Les Gommes* ni se pare a fi în același timp raportul dintre evenimentul fundamental (crima ca tentativă) și fabularea pe marginea lui, care

[1] *Op. cit.*, p. 55.

constituie suportul principal al intrigii pînă la convertirea finală a *gestului* în *act.*

În *Le Voyeur* (1955), procedeele fundamentale rămîn aceleași, dar romanul capătă o claritate programatică mult mai pronunțată. În primul rînd dispare cu desăvîrșire scriitorul omniscient care comunică cititorului adevăruri necunoscute personajelor din roman. În același timp are loc o reducere a planurilor narative și estomparea mobilurilor exterioare sau interioare care pot declanșa anumite acțiuni. Printr-un ingenios procedeu de suspensie a înțelegerii raționale și afective a unor evenimente, Alain Robbe-Grillet creează dimensiunile unui univers absurd, care are numeroase analogii cu alegoriile și parabolele kafkiene.

Și în *Le Voyeur* există un univers labirintic închis, cu traiectorii fixe care se încrucișează. El este reprezentat de o insulă cu puține mijloace de comunicare cu continentul, populată cu o lume condamnată la somnolență, a cărei trăire neautentică, dispersată printre obiecte, nu mai permite distincția între evenimentul tragic și faptul cotidian fără semnificație.

Ca și *Les Gommes*, romanul *Le Voyeur* are o intrigă polițistă care-și trage seva dintr-o enigmă. Dar dacă în prima sa operă Alain Robbe-Grillet oferă cititorului soluția enigmei, în acest roman ancheta destinată să elucideze misterul rămîne să fie întreprinsă odată cu actul lecturii.

Dispărînd scriitorul omniscient, romanul *Le Voyeur* oferă cadrul unei enigme și a fabulației pe mar-

Lei 4,50

Scanned with OKEN Scanner

ginea ei. Cititorul-creator este astfel obligat să construiască o dată cu scriitorul universul operei, să cerceteze toate ipotezele despre moartea Jacquelinei prin crimă sau prin accident și să opteze pentru soluția pe care o consideră întemeiată.

Între venirea lui Mathias pe insulă cu scopul de a vinde ceasuri localnicilor și plecarea lui, moare Jacqueline, o fată de treisprezece ani, care păzea oile în apropierea unor stînci de lîngă mare. Neregretată de nimeni și expropriată de orice sens major, moartea acestei fete este doar un pretext de fabulare. Accident produs prin alunecarea de pe stînci, înnec, crimă, iată întrebările care par să scoată pentru puțină vreme populația de pe insulă din inerție.

Universul din *Le Voyeur* pare a fi populat cu o lume dominată de indiferență. Unele locuri comune, prezente în *Les Gommes*, se repetă. Hangiul enigmatic, marinarii vorbăreți, obsesiile erotice, poezia obiectelor din vidul existențial, micile drame cotidiene fără sens, compun temperatura vieții din acest spațiu labirintic închis, în care nu se poate întîmpla nici un eveniment excepțional, fiindcă nu există nimeni care să-l poată recepta.

Motivul *întrebuințării timpului*, prezent și în *Les Gommes*, unde contribuie prin sincronizarea aparentă a unor fapte la ambiguizarea lor, capătă în *Le Voyeur* o nouă semnificație. Mathias poate să justifice aproape fiecare acțiune de pe insulă, fiecare drum făcut pe la casele fermierilor unde oferea ceasuri spre vîn-

Scanned with OKEN Scanner

zare. Rămîne însă un ceas în jurul amiezii, un răgaz scurt, prin urmare, pe care Mathias nu-l poate justifica în fața localnicilor. În această sincopă a timpului nejustificabil are loc, probabil, scena de viol și asasinarea Jacquelinei.

Orice încercare de alibi a vînzătorului de ceasornice devine absurdă ; cuprins de panică, el așteaptă să fie arestat. Și totuși nu se produce nici un eveniment grav. Cei mai mulți dintre localnici cred în vechea legendă a locului fatal de lîngă stîncă, unde mureau miraculos fetele tinere. O altă categorie constată pierderea, dar nu se interesează de cauze, alții caută cauze false, iar puținii care cunosc adevărul nu socotesc că este necesar să-l comunice.

Prin viață ca și prin moarte Jacqueline nu capătă o identitate precisă. Mathias, naratorul, o numește cînd Jacqueline, cînd Violette, iar corul de opinii care înregistrează moartea ei o relatează ca pe un fapt divers.

Alain Robbe-Grillet demonstrează cu ingeniozitate că spiritul de fabulare al oamenilor este străin tragediei. Marinarul care explică moartea Jacquelinei în cafeneaua *A l'Espérance* relatează minuțios și lent ipotezele posibile. A căzut, spune el, probabil de pe stîncă și au dezbrăcat-o valurile. Nu s-a înecat, adaugă marinarul impasibil, fiindcă nu avea decît puțină apă în plămîni. Cînd cineva emite ideea că fata putea fi împinsă de pe stîncă, infirmierul o anulează prin ipoteza „că cineva poate face un pas greșit", iar un

Scanned with OKEN Scanner

altul nimiceşte totul printr-o judecată de ordin etic: „Este diavolul care a pedepsit-o". În sfîrşit, în acest cor vorbit, în care Mathias are vagi intervenţii ce par că împing discuţia spre o anumită cauză a crimei, se aude sentinţa hangiului, rostită în numele „opiniei generale": ...„Ei bine, este o nenorocire să spunem, dar aceasta n-a fost pentru nimeni o pierdere. Fetiţa aceasta era un adevărat demon". [1]

Singurul om de pe insulă cu conştiinţa încărcată este Mathias. Dar obiectele rămase la locul crimei (capetele de ţigări) sînt ele o probă evidentă, cînd pe insulă toată lumea fumează aceleaşi ţigări? Iar cînd tînăra din casa marinarului care poate se chema Jean Robin, are o asemenea probă, o aruncă în mare, convinsă fiind, se pare, că ucigaşul este marinarul pe care îl iubeşte, iar acesta îi va hărăzi poate şi ei aceeaşi soartă.

Adevăratul martor, acuzat însă şi el de crimă de propriul său tată, este copilul Julien Marek. El este, de fapt, *Le voyeur* şi nu Mathias, cum afirmă Bernard Pingaud[2]. Dar copilul acesta enigmatic, care-l anchetează pe Mathias, surprins pentru a doua oară la locul crimei, nu consideră necesar nici să se dis-

[1] *Le Voyeur*, Les Éditions de Minuit, 1955, p. 177.

[2] Un punct de vedere asemănător cu B. Pingaud, susţine şi L. Goldmann, în *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964, p. 201; B. Morissette în *Les romans de Robbe-Grillet*, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 104, confirmă opinia noastră despre J. Marek.

culpe convingător, nici să comunice cuiva adevărul. Din motive necunoscute, unicul martor al crimei rămîne mut.

Intriga are și în acest roman un caracter circular. De la descindere pînă la revenirea pe vapor, Mathias a comis o crimă, de care se simte eliberat. Un act tragic într-un univers fără sens nu poate fi posibil și atunci vina tragică nu capătă nici ea consistență. Într-un vid existențial, asasinul nu are o identitate precisă, așa cum nu a putut-o avea nici victima. *Privirea* localnicilor nu a înregistrat nimic semnificativ și nu a evaluat nimic deosebit. Actul crimei și agentul ei devin astfel o incertitudine.

Suspendați între pămînt, apă și cer, oamenii din universul reificat al insulei trăiesc în absența autorității și mor fără ecou. Ei înșiși devin astfel o incertitudine în existență.

În universul romanesc creat de Alain Robbe-Grillet, totul se poate astfel relativiza pînă la aneantizare. Dacă în *Les Gommes* anumite personaje nu ajung la un consens în legătură cu noțiunea de *oblic*, în *Le Voyeur* povestitorul are la un moment dat sentimentul că doi vorbitori din cafeneaua de pe insulă fac confuzie între *dreapta* și *stînga*. Tabloul cu fata legată la ochi din casa fermierului Marek, care-și acuză copilul de crimă, nu este și el simbolic ?

Aplicată la diverse niveluri existențiale, relativizarea se produce printr-o sumă de incertitudini, pe care Olga Bernal le grupează în trei categorii fundamentale :

Scanned with OKEN Scanner

1. incertitudini față de personaj ; 2. incertitudini privitoare la evenimentele care formează subiectul romanului ; 3. incertitudini în fața obiectelor[1]. Toate aceste incertitudini concurează la realizarea acelei ambiguități maxime, prezentă în romanul *Le Voyeur* care rămîne însă un simplu exercițiu intelectual, lipsit de orice semnificație majoră, dar scris de un iscusit meșteșugar al prozei cerebrale, pîndite de pericolul gratuității.

Extrăgîndu-și esența conflictului din sincopa produsă într-un timp neutral, Alain Robbe-Grillet va utiliza în *Le Voyeur* și ambiguizarea prin timp. În eseul său intitulat *Vertige fixé*, G. Genette[2] distinge patru planuri principale pe care autorul le folosește în distribuția intrigii într-un timp care susține ambiguizarea sensului. *Există* astfel *un prezent real* (Mathias pe vas și în port) *un trecut îndepărtat* (amintirile lui Mathias din copilărie), *un trecut apropiat* (descinderea lui Mathias de pe continent) și *un viitor anticipat* imaginar (vînzarea ideală de ceasuri, gîndită de Mathias pe vapor). Interferența unora din aceste planuri prin frîngerea cronologiei clasice, mărește simțitor efectul de ambiguizare a sensului. Dar de aici pînă la romanul *La maison de rendez-vous*, unde invertirea planurilor temporale și mutația lor deliberată anulează orice posibilitate de cronologizare calendaristică

[1] *Op. cit.*, p. 135.

[2] Cf. *Dans le Labyrinthe, suivi de Vertige fixé*, par... „le monde en 10/18", p. 280.

obișnuită a evenimentelor, este încă o distanță imensă. Dacă în *Le Voyeur*, Julien Marek este martorul mut care asistă la un spectacol fără semnificații într-un vid labirintic existențial, în *La Jalousie* (1957) există de asemenea un *voyeur*, un martor, dar el este absent. Doar *privirea* lui poate să intre în raza de percepție a cititorului.

În vreme ce în primele două romane ale scriitorului francez ficțiunea personajelor este declanșată de un eveniment real sau imaginar, în *La Jalousie* nu se întîmplă nimic. Dezideratul prozatorului, exprimat în eseul său *Sur quelques notions périmées* (1957), referitor la intrigă, personaj, conținut și formă, este pentru prima dată experimentat cu toată îndrăzneala în această operă a vidului existențial paralizant.

Incertitudinile care vizează personajele din acest roman sînt multiple. Ambiguitatea începe o dată cu renunțarea la nominalizarea obișnuită. Astfel personajul feminin se cheamă A, prietenul familiei, Frank, iar soțul mereu absent, sau poate mereu prezent, nu este nominalizat. Desprins din Kafka, procedeul acesta care introduce personajul într-o anumită zonă a suspiciunii, se conjugă cu altele. Nominalizat, Frank își pierde totuși identitatea certă prin relațiile date despre el de către naratorul absent, care are și el un cadru foarte limitat de percepere a realității.

Cunoscutul procedeu al echivalenței dintre afirmație și negație, frecvent întrebuințat în teatrul absurd și întîlnit și în romanul *Molloy* de S. Beckett, constituie

Scanned with OKEN Scanner

un factor specific de amplificare a incertitudinii:
„Personajul principal al cărții este un funcționar la vamă. Personajul nu este un funcționar, ci un angajat superior al unei vechi companii comerciale. Afacerile acestei companii sînt proaste, ele evoluează cu repeziciune spre excrocherie... Afacerile acestei companii sînt foarte bune. Se spune că personajul principal este necinstit. El este cinstit. Se străduiește să restabilească o situație compromisă de către predecesorul său, mort într-un accident de mașină. Dar el n-a avut un predecesor, căci compania a fost fundată la o dată foarte recentă; n-a fost nici un accident. Este vorba de un vas (un mare vas alb) și nu de o mașină.[1]

În felul acesta personajul, care părea să aibă o anumită substanță mai solidă, este dizolvat spre sfîrșitul romanului printr-o suită de afirmații și negații.

Dar incertitudinile maxime se polarizează în jurul personajului absent. El este soțul doamnei A..., martorul invizibil cu privirea veșnic îndreptată spre soția sa și Frank. Asemenea unei camere secrete de luat vederi, personajul absent înregistrează tot ce cade sub raza sa vizuală, care rămîne mereu foarte limitată. Titlul romanului devine astfel în mod deliberat echivoc. *La Jalousie* indică, pe de o parte, gelozia soțului absent, pe de altă parte, *jaluzeaua* prin care acesta are perspectiva evenimentelor. Un unghi vizual

[1] *La Jalousie*, Les Editions de Minuit, 1957, p. 216.

Scanned with OKEN Scanner

redus de obiecte și deformat de o stare subiectivă reprezintă modul de percepere a realității în acest autentic *roman al privirii*. Semnificativă nu este prin urmare, prezența clasicului trio conjugal, ci perspectiva asupra lumii ca spectacol. O plantație de banani, o femeie măritată, un prieten al casei cu care aceasta pare să aibă anumite legături suspecte, o terasă, un birou, o masă, cîteva fotolii, constituie *decorul* acestui spectacol punctat de un zgomot stereotip și de mișcări uniforme.

Și în *La Jalousie* există o traiectorie circulară a existenței, proiectată pe fundalul unui prezent continuu. Mișcarea aceasta circulară, larvară și stercotipă, lasă impresia unei rotiri în acvariu. Privirea este aceea care evaluează distanțele, trecerea timpului și deplasarea într-un spațiu uniform.

Cîteva titluri de capitole sînt sugestive pentru înțelegerea specificului acestui spectacol circular stereotip: *Umbra stîlpului acum; Acum umbra stîlpului este la sud-vest; Acum este vocea celui de al doilea șofer; Acum casa este goală; Toată casa este goală.* Ultimul capitol reia constatarea din primul: *Umbra stîlpului acum.*

Titlurile de capitole marchează etapele unui itinerar închis. Ele sînt acte de ordonare a unor întîmplări stereotipe de către personajul absent, care desprinde obiectele, alege gesturile și cuvintele înregistrate prin prizma perspectivei conștiinței lui ulcerate de gelozie. Dar nararea unor mișcări exterioare este un non-

Scanned with OKEN Scanner

sens. Scriitorul descrie acest univers reificat, privit din perspectiva unei conştiinţe agitate, prin adjective optice, care ţin de modul de evaluare a unui topometru.

Dispunerea fotoliilor pe terasă este apreciată de naratorul absent cu o privire tulburată de gelozie. „Ea a hotărît în această seară aşezarea fotoliilor, cînd a cerut să fie aduse pe terasă. Acelea care au fost rezervate pentru ea şi Frank se găsesc alături, aşezate lîngă peretele casei, cu spatele spre acesta, evident sub fereastra biroului. Ea are astfel fotoliul lui Frank la stînga sa, mult mai în faţă, apoi masa cea mică, pe care sînt sticlele." [1]

Dar în acest decor suspect se discută întîmplări anoste şi neutrale. Frank povesteşte aceleaşi detalii despre camioanele sale şi pana avută la o maşină, despre priceperea şoferilor albi şi negri, iar A. reproduce subiectul unui roman a cărui acţiune se desfăşoară în Africa.

În faţa aceloraşi pahare de coniac sau în faţa celor trei tacîmuri, dintre care unul rămîne mereu neutilizat, spectacolul acesta cotidian compus din discuţii, gesturi şi zgomote stereotipe, devine uneori iritant pentru personajul absent şi atunci simetria lucrurilor şi a faptelor este suspectă. „Frank o priveşte pe A..., care se uită la Frank. Ea îi adresează un zîmbet scurt re-

[1] *Op. cit.*, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

pede absorbit de penumbră. A înțeles pentru că știa de cele întîmplate..." [1]

După ipoteza aceasta, susținută de o *privire tulburată,* martorul absent reevaluează gesturile exterioare, singurele pe care le poate de altfel percepe, dintr-o altă perspectivă. „Nu, trăsăturile ei nu s-au mișcat. Imobilitatea lor nu este atît de recentă. Buzele au rămas nemișcate de la ultimele cuvinte. Poate că surîsul fugitiv nu este decît reflexul lămpii sau umbra unui fluture." [2]

Cardiograma unui soț bănuitor, care nu poate ajunge la nici o certitudine este astfel reconstituită prin proiecția ei asupra lumii exterioare. Dar obiectele ce populează acest univers în care se repetă obsesiv aceleași fapte cotidiene și acte stereotipe, nu constituie un suport sigur pentru o conștiință agitată. Între lumea interioară și cea exterioară nu se produce nici un consens.

Cartea se încheie cu repetarea aceleași scene cu camionul rămas în pană. Naratorul marchează timpul obiectiv și cadrul cunoscut ce suspendă un univers larvar în care nu s-a întîmplat nimic. „Este ora șase și jumătate. Acum, întunericul nopții și zgomotul crichetului cuprind grădina, terasa și întreaga casă." [3] „Camera de luat vederi" se oprește, menținînd toate

[1] *Op. cit.,* p. 26.
[2] *Ibid.,* p. 26.
[3] *Ibid.,* p. 218.

Scanned with OKEN Scanner

incertitudinile de care cititorul a luat act de la început. Nici în acest caz subiectul nu are un subtext semnificativ. O nouă operă de notabilă virtuozitate în arta prozei a luat ființă. Scriitorul nu umple vidul existențial cu nimic, lăsîndu-i poate cititorului această dificilă misiune.

În itinerariul creației literare a lui Alain Robbe-Grillet romanul *Dans le Labyrinthe* (1959) nu aduce alte inovații de ordin compozițional. Etalate rînd pe rînd, procedeele literare fundamentale ale scriitorului, ca repetarea aceluiași eveniment, variațiile pe marginea unei imagini unice în care obiectele sînt relevate progresiv, dislocarea timpului și traiectoria circulară care spațializează timpul închis, sînt reluate în ansamblul lor și în această nouă operă.

Prezent în numeroase filme neorealiste contemporane, realizate de Antonioni și Resnais, motivul „omului care merge“ [1] apare și aici într-o ipostază inedită. Analogiile care s-ar putea face cu traiectoria personajului din romanul lui J. Joyce *Ulysse*, rămîn și ele exterioare, limitate doar la străbaterea unui itinerar circular.

Inedit în acest roman ni se pare raportul care se stabilește între eul cunoscător al unui soldat traumatizat, înfrînt în luptele imaginare de la Reichenfels și realitatea exterioară. Un amnezic cu simțurile dereglate

[1] Cf. J. Miesch, *Robbe-Grillet*, Classiques du XX-e siècle, 1965, p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

vine într-un orășel pentru a depune un pachet provenit de la un alt soldat mort, la un destinatar necunoscut. Dacă privirea tulburată de pasiune a personajului absent din *La Jalousie* introducea doar incertitudinea în relatarea sau explicarea unor fapte, ochiul soldatului atins de o puternică traumă, crează o *perspectivă febrilă* în perceperea lumii exterioare, care își pierde astfel încetul cu încetul contururile reale.

Dimensiunile romanului oniric în care relativizarea obiectelor și a fenomenelor naturii atinge proporții maxime, creează o anumită perspectivă fantastică asupra realității. În universul imaginar al soldatului traumatizat, metamorfoza realității înregistrată din unghiul lui deformant de vedere legitimează orice contradicție. Pierzîndu-și, ca și Don Quijote, simțul de percepere exactă a fenomenelor vieții, soldatul anonim creează un adevărat univers magic, în care lucrurile capătă o nouă semnificație, convertibilă mereu în alte sensuri contradictorii.

Incertitudinea maximă este introdusă în acest univers labirintic din primele pagini. Reluarea aceleași fraze de mai multe ori, cu aceeași structură gramaticală, în care se schimbă de fiecare dată un adevăr fundamental, demonstrează instaurarea unui raport arbitrar între realitatea obiectivă și cea subiectivă: „Afară plouă. Afară lumea merge prin ploaie cu capul aplecat, adăpostindu-și ochii cu mîna, privind to-

Scanned with OKEN Scanner

tuşi înainte, cîţiva metri de asfalt ud..." [1] După aceasta, optica asupra realităţii se schimbă subit: „Afară este soare. Nu există nici un arbore, nici un arbust pentru a face umbră şi lumea merge în plin soare, adăpostindu-şi ochii cu mîna şi privind înainte, doar cîţiva metri înainte, cîţiva metri de asfalt acoperit de nisip." [2] Reverberaţia înregistrată de ochiul soldatului traumatizat suscită o nouă metamorfoză a realităţii: „Afară ninge. Vîntul spulberă de pe asfaltul întunecat al trotuarului fine cristale seci, care se depun după fiecare rafală în linii albe paralele. [...] Lumea merge aplecîndu-şi puţin capul, aşezîndu-şi în mod deosebit mîna pe frunte, pentru a-şi apăra ochii, lăsînd doar să se vadă cîţiva centimetri dinaintea picioarelor"... [3].

În raportul dintre om şi obiecte, Alain Robbe-Grillet demonstrează prin argumentul *privirii* alienarea acestuia de realitate. Refuzînd imaginea antropomorfică asupra realităţii şi o dată cu aceasta orice tentativă de tragificare a vieţii, prozatorul francez nu respinge însă viziunea subiectivă. În eseul *Nature, humanisme, tragédie* (1957), Alain Robbe-Grillet încearcă să precizeze mai explicit maniera în care înţelege raportul dintre om şi obiecte: „Omul priveşte lumea şi aceasta nu-i restituie privirea. Omul priveşte lucrurile şi ob-

[1] *Dans le Dabyrinthe*, Les Éditions de Minuit, 1959, p. 9.
[2] *Ibid.*, p. 9.
[3] *Op. cit.*, p. 11.

servă acum că poate scăpa pactului metafizic pe care alţii l-au stabilit pentru el...“ [1]

Adversar al complicităţii privirii şi al universului tragificat, prezent chiar şi în romanele lui Camus şi Sartre, Alain Robbe-Grillet pledează pentru *înregistrarea distanţei dintre obiecte şi eu,* în aşa fel încît, „lucrurile să fie lăsate la locul lor respectiv“. Dar aceasta, adaugă el, nu înlătură *punctul personal de vedere* în orientarea lumii, nu exclude „subiectivitatea relativă a privirii mele care slujeşte mai precis la definirea situaţiei mele în lume.“ [2]

În romanul *Dans le Labyrinthe* această *subiectivitate relativă* a soldatului pornit în căutarea unui destinatar absent este potenţată la maximum. Deşi pare poate paradoxal, Alain Robbe-Grillet căutînd să dea autonomie lucrurilor care se sustrag tendinţei eului de a le încărca cu afecte, ajunge în cele din urmă la un divorţ total între conştiinţa şi realitatea obiectivă. Soldatul din romanul său aduce o anumită viziune fichteiană asupra universului. Lumea nu este astfel nimic altceva decît o proiecţie a eului său. Distanţa dintre vis şi realitate se subţiază pînă la dispariţie, „realitatea“ fiind doar ce cade sub unghiul de percepţie a acestui ins cu simţurile dereglate.

Motivul omului care merge, mai înainte semnalat, se asociază inevitabil cu acela al *vieţii ca vis,* deşi

[1] *Pour un nouveau roman* Gallimard, 1963, p. 65
[2] *Ibid.,* p. 83.

Scanned with OKEN Scanner

scriitorul ne avertizează să nu căutăm în opera sa nici un *fel de semnificaţie alegorică.* Cu toate acestea caracterul oniric al romanului nu cred că poate fi pus la îndoială. Or, ceea ce pare să caracterizeze în primul rînd visul, după cum demonstrează Roger Caillois, este *incertitudinea.* Discutînd despre *Retorica visului,* esteticianul francez precizează că printr-un „autor de vise" nu înţelege pe scriitorul care-şi relatează propriile vise, ci pe acela care prin ficţiunea descrisă, atrage cititorul în aşa măsură, încît acesta crede în realitatea romanescă construită, are iluzia vieţii obişnuite şi numai la sfîrşit constată că a parcurs naraţiunea unui vis.[1] Caracteristic pentru o asemenea operă, arată R. Caillois, este renunţarea autorului la orice comentariu şi interzicerea epitetului celui mai modest „fiindcă judecata şi îndoiala sînt inaccesibile celui ce visează."[2]

Alain Robbe-Grillet respectă şi el întrutotul asemenea cerinţe. Universul halucinant din *Dans le Labyrinthe* apare ca o realitate acaparatoare. Detaliile oraşului labirintic în care soldatul traumatizat ajunge mereu în acelaşi punct, au tenta puternică a faptului real, cotidian. Un soldat care caută o stradă şi un adăpost, un copil cu care se întîlneşte mereu şi care îi dă indicaţii enigmatice la întrebări tot atît de enigmatice, coridoare, uşi, camere goale, cafeneaua, ca-

[1] R. Caillois, *L'Incértitude qui vient de sréves,* Gallimard, 1956, p. 149.

[2] *Ibid,* p. 143

Scanned with OKEN Scanner

zarma cu intrări şi ieşiri aparent ciudate şi mereu aceleaşi răscruci de drumuri, acoperite de fantastica ninsoare, compun decorul acestui univers al unui ins cuprins de un puternic delir.

Naraţiunea rămîne mereu egală, stilul neutral al scriitorului susţinînd descrierea unor situaţii care prin suspensiunea afecţiunii nu pot deveni tragice. Ele pur şi simplu există. Între un eşec pe un imaginar cîmp de luptă şi clipa morţii, un om caută un destinatar absent, cu un pachet care conţine nişte scrisori obişnuite. Odiseea aceasta nefinalizată formează rudimentele intrigii întregului roman. Ea capătă semnificaţii prin faptul că se produce într-o lume în care nu are nici un fel de ecou. Soldatul afazic nu poate angaja cu nimeni un dialog autentic. Neştiind numele străzii destinatarului căutat, acesta este doar aproximat, ecourile ipotezelor emise de cei întrebaţi mărind mereu misterul iniţial :

„— Ce doriţi ?

— Caut o stradă..., spune soldatul, o stradă unde trebuie să mă duc.

— Ce stradă ?

— Nu-mi amintesc numele ei exact. Trebuie să fie ceva cu Golobier sau Motodier. Dar nu sînt sigur. Poate mai degrabă Montoret." [1]

Dar incertitudinea o dată comunicată, devine din ce în ce mai mare. Femeia întrebată aude Montaret, o

[1] *Dans le Labyrinthe*, p. 57.

altă voce înregistrează Montaler, totul transformîndu-se într-o enigmă, determinată de lipsa comunicării autentice. Într-un univers labirintic, construit cu unele mijloace literare întîlnite și la Kafka, consensul nu se realizează nici pe marginea unor lucruri elementare. În itinerariul său circular, soldatul îl întreabă pe enigmaticul copil, apărut mereu la răspîntii de drum, cînd îi arată *bulevardul* :

„— Același ?

Din nou se face liniște, auzindu-se doar zăpada care cade din ce în ce mai grea și mai incertă.

— Da, spune copilul. Și apoi după o pauză : Nu, pentru a sfîrși cu o violență neașteptată. Este bulevardul." [1]

Suita aceasta de ambiguități într-un *roman-enigmă*, pune totul sub semnul îndoielii, convertibilitatea obiectelor în altceva devenind și ea deplin justificată, ca și analogiile cele mai neașteptate. Tabloul din acea casă aparent goală în care apărea înfrîngerea de la Reichenfels, dar și marinarii care beau și copilul enigmatic, sînt dublați de Alain Robbe-Grillet printr-o realitate analogică pe care o construiește în aceleași linii fundamentale, în cafeneaua unde se opreau drumurile circulare ale soldatului suferind de amnezie. Trecerea *descripției-narative* de la tablou la o altă secvență a realității se face de către scriitor fără

Scanned with OKEN Scanner

nici o prevenire, încît cititorul este invitat la halucinare, ca și soldatul în delir.

Suspensia narațiunii sau a descrierii, care în ultimele romane ale scriitorului francez va căpăta o amploare mult mai mare, este destinată în *Dans le Labyrinthe* să susțină acea rapidă mutație de evenimente reale sau fictive care intră în raza de percepție a soldatului și apoi dispar cu aceeași rapiditate. Viziunea cinetică asupra realității, sensibil accentuată în *La Maison de Rendez-vous* și *L'Année dernière à Marienbad,* care este un autentic *cine-roman,* se justifică și aici prin nevoia de a surprinde un flux mintal, materializat în privire.

De la scena din cazarmă, cînd soldatul se învelește cu greu într-o cuvertură, se face saltul la *omul care merge* („el merge în zăpadă de-a lungul străzilor pustii") [1] în așa manieră, încît cititorul cu greu mai poate înțelege care din aceste episoade este real și care este imaginar sau dacă nu cumva amîndouă sînt false.

Ambiguitatea situațiilor, corelată cu relativizarea totală a noțiunii de timp, face din opera *Dans le Labyrinthe,* ceea ce unii critici au numit un *roman ipotetic.* Universul labirintic creat de Alain Robbe-Grillet, dilată prezentul peste toate formele timpului, așa cum dimensiunile clădirilor, numărul ușilor și al culoarelor se multiplică la nesfîrșit. Din această per-

[1] *Op. cit.,* p. 122.

Lei 4,50

Scanned with OKEN Scanner

spectivă asupra realității, verbul care exprimă un fenomen imediat se ambiguizează și el, luînd forma unui prezent continuu: „Afară ninge. Afară a nins, ningea, afară ninge". [1]

Romanul ipotetic se cristalizează în acest caz prin construirea unei lumi onirice, a unei *suprarealități* care mai păstrează vagi contingențe cu viața reală, dar în care totul se petrece analogic cu evenimentele din fluxul cotidian.

Operă în care modalitatea de creație devine scop, romanul *Dans le Labyrinthe* prin ambiguitatea lui savant calculată, va suscita mereu cele mai contradictorii tentative de interpretare.

Dar realitatea în plină mișcare, cu obiecte care se fac și se descompun prin dinamica descrierii, proiectată ca o derutantă interogare asupra existenței, apare în mod deosebit de elocvent în cine-romanul *L'Année dernière à Marienbad* (1961).

Structura filmică a unora din romanele lui Alain Robbe-Grillet era evidentă și în *La Jalousie* și *Dans le Labyrinthe.*

Specificul unei opere literare cu o asemenea structură este discutat de scriitorul francez în eseul *Temps et description* (1963), după ce colaborarea sa cu cunoscutul regizor Alain Resnais, dusese la realizarea unor filme care au provocat ample dezbateri în critica literară și cinematografică.

[1] *Op. cit.*, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

Alain Robbe-Grillet demonstrează că atracţia pe care o exercită o anumită creaţie cinematografică asupra noilor romancieri nu trebuie căutată în interesul pentru obiectivitatea camerei, ci în posibilităţile pe care aceasta le oferă în domeniul lumii subiective imaginare. Ceea ce se pare că pasionează, în acest caz, este realizarea unor aparenţe de obiectivitate în reprezentarea unei lumi imaginare, onirice. Asemenea structuri filmice noi i se par scriitorului mult mai puternice decît cele pe care le poate oferi literatura. Astfel, Alain Robbe-Grillet ajunge să pună în lumină calitatea primordială a unei asemenea imagini care rezultă din faptul că „este aici, este prezentă. Decupările montajului, repetiţiile scenei, contradicţiile, personajele, cristalizate dintr-o dată ca în fotografiile de amatori, dau acestui prezent perpetuu toată forţa şi toată violenţa". [1]

Filmul, adaugă scriitorul „nu cunoaşte decît un mod gramatical: prezentul indicativ. În orice caz, filmul şi romanul se întîlnesc astăzi, în construirea clipelor, a intervalelor şi a succesiunilor care n-au nimic comun cu acelea ale ceasurilor şi ale calendarului". [2]

În acest sens, cine-romanul *L'Année dernière à Marienbad* ni se pare a avea drept personaj principal timpul, în care în cadrul unui prezent continuu „clipa

[1] *Pour le nouveau roman*, Idées, p. 162.
[2] *Ibid.*, p. 164.

Scanned with OKEN Scanner

neagă continuitatea", ...„spaţiul distruge timpul" şi „timpul sabotează spaţiul".[1]

L'Année dernière à Marienbad este de fapt un roman de dragoste cu puternice accente lirice. Cuplul pasional, format din *el* şi *ea*, din *X* şi *A* pare a reface o iubire pasională, fatală aşa cum este aceea dintre Tristan şi Isolda sau Romeo şi Julieta. Personajele nu sînt nominalizate, ele n-au trecut, n-au o anumită stare civilă definită, fiind arhetipuri umane care capătă o individualitate pe măsura angajării lor pe calea necunoscută, oferită de forţa iubirii. În introducerea operei prozatorul francez precizează că „întreg filmul este, de fapt, naraţiunea unei acţiuni de convingere. Este vorba de o realitate pe care eroul o creează prin propria sa viziune, prin propriul său cuvînt".[2]

Într-adevăr, intriga romanului, redusă de altfel la minimum, rezultă din tentativa continuă de seducţie a lui *X*, exercitată asupra lui *A* şi din rezistenţa acesteia.

Ambiguitatea timpului, mărită de titlul operei, este amplificată şi prin dialogul care se desfăşoară în prezent, evocînd mereu un anumit trecut:

„*X*: Veniţi?

A: Nu... Nu doresc... Este prea departe.

[1] *Op. cit.*, p. 168.

[2] *L'Année dernière à Marienbad*. Les Éditions de Minuit, 1961, p. 12.

X: Urmați-mă, vă rog.
Vocea lui *X*: Vă rog.
A: Vă repet că este imposibil. N-am fost niciodată la Frederiksbad.
X: Ei bine, atunci poate în altă parte, la Karlstadt, la Marienbad, la Baden-Salsa sau chiar aici, în acest salon. M-ați urmat pînă aici pentru a vă arăta această imagine". [1]

Cuplul acesta sentimental este proiectat pe fundalul elegant al unui hotel somptuos, cu lume multă, care-și consumă existența în mărunte acte de amuzament cotidian. În acest hotel, în care cititorul vede peste tot pereți, culoare, uși și iar pereți, înconjurați de o grădină *à la française*, *X* transmite o adevărată forță hipnotică asupra lui *A*. Învinsă, aceasta îl părăsește pe enigmaticul Frank, chemat și el în mulțime de măruntele sale preocupări cotidiene. La miezul nopții, ca în dramele romantice sentimentale, *ea* pleacă cu *el*. „Vocea lui *X*: Am venit la ora fixată.

Dar ceea ce dialogul atît de sumar nu poate reda, va surprinde camera de luat vederi și naratorul. Cadrul fixat prin descrieri sugerează tensiunea, crisparea: În acest moment precis, apare *X*. *A* îl privește cu fața inexpresivă. Să fi sperat cumva că va veni celălalt? *X* se oprește în pragul ușii (deasupra este portretul unui om în picioare care seamănă mult cu *M*). El are aerul unui om obosit sau mai degrabă sinistru. *A* pri-

[1] *Op. cit.*, pp. 73—74.

veşte spre cadranul pendulei : mai rămîn două sau trei minute de aşteptare. *A* stă jos, cu ochii închişi, aproape crispată, cu ochii aplecaţi spre masă. *X* face cîţiva paşi spre ea. Ei nu-şi spun nimic, evitînd chiar să se privească. Ea continuă să stea jos în vreme ce el rămîne în picioare.

Ei n-au aerul că ezită dimpotrivă, par hotărîţi pînă la capătul rezistenţei..."[1]

Extrem de redus, dialogul este suplinit şi aici prin descrieri realizate cu ajutorul camerei de luat vederi şi prin intervenţiile naratorului. Tehnica compoziţională a acestui cine-roman este însă de aşa manieră, încît naratorul pare să devină unul şi acelaşi cu spectatorul. Cuplul celor doi îndrăgostiţi este cel care trezeşte capacitatea de fabulare a elementului receptor al operei. Acesta reconstituie prin propria sa imaginaţie decorul somptuos al hotelului, unde doi necunoscuţi îşi unesc destinul prin iubire într-un prezent care n-are trecut şi n-are viitor, totul durînd, cum spune scriitorul, doar atît cît filmul *L'Année dernière à Marienbad* îşi derulează toate secvenţele.

În itinerariul creaţiei literare a lui Alain Robbe-Grillet, acest scenariu de film, ca şi *L'Immortelle* (1963), nu constituie, decît un act derivat din experienţa unui prozator, proiectat într-un alt domeniu al artei. Prezentă în operele sale anterioare, viziunea cinetică a realităţii ne interesează în primul rînd prin conse-

[1] *Ibid.*, pp. 170—171.

Scanned with OKEN Scanner

cinţele complexe pe care le are în arta romanului, în această etapă cînd şi alte arte sînt influenţate de tehnica filmului.

Opera cea mai ilustrativă pentru maniera ingenioasă în care Alain Robbe-Grillet a înţeles să armonizeze intriga unui roman poliţist de factură clasică cu tehnica filmică modernă a dislocării timpului, este *La Maison de Rendez-vous* (1965).

În ansamblul creaţiei romaneşti a scriitorului francez, această operă se înscrie în spiritul actelor inovatoare prin marcarea mai violentă a unei tehnici compoziţionale apropiată de cea întîlnită în unele filme contemporane. Aceasta însemnează însă o deplasare a accentului de pe elementele descriptive pe cele narative, ceea ce a făcut ca unii critici să semnaleze o revenire a scriitorului la formulele clasice ale prozei.

În numeroasele sale interviuri, publicate în diverse reviste în ultimii ani, Alain Robbe-Grillet precizează intenţiile ce stau la baza romanului său *La Maison de Rendez-vous*. În interviul din *Arts* (1965), de pildă, autorul subliniază faptul că în romanele sale au existat întotdeauna *aventuri*, nu numai descrieri de obiecte. Dar aşa cum a fost realizată o anumită dinamică a descripţiei obiectelor, la fel este preocupat de captarea unei aventuri care se face şi se desface[1]. În-

[1] Cf. *Pour une fois que j'écris un livre amusant, Arts*, 1965, 13—19, oct., p. 12.

tr-un alt interviu din *Le Figaro littéraire* (1965), Alain Robbe-Grillet aduce argumente și *explicații noi*, privitoare la specificul ultimului său roman și la locul acestuia în ansamblul operei sale. El precizează, bunăoară, că nu a renunțat în esență la *anecdotică* în roman, ci a *tratat-o* altfel decît în proza de tip balzacian. Prin urmare *a nara* nu este, de fapt, o tentativă aberantă, formală, rămînînd astăzi doar o anumită povestire de factură clasică [1].

Dar acest „roman amuzant" cu aventuri palpitante, personaje stranii, decor exotic și puternice scene de erotism, este totuși sensibil distanțat de structura narațiunii clasice. Evenimentul fundamental rămîne crima, ca și în *Les Gommes* și reconstituirea ei prin capacitatea de fabulare a celor care o reprezintă ca act consumat sau în curs de îndeplinire. Perspectiva asupra crimei este în așa manieră multiplicată și cronologia calendaristică a peripețiilor cu atîta violență răsturnată, încît ambiguitatea și incertitudinea se instalează în orice detaliu relatat în această operă. Și atunci faptul fundamental, relatat de prozator, cu toate revenirile lui obsedante, se transformă într-o enigmă, iar opera devine un act de explorare a spiritului imaginar și de fină ironie a puterii de fabulare, tradusă prin clișeele imaginației.

[1] *Cf. Robbe-Grillet avait rendez-vous avec Hong-Kong, Le Figaro littéraire*, 7—13, oct. 1965, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Narațiunea la persoana întîi, cu care se deschide romanul, realizată de un personaj enigmatic, nu este doar preludiul unei intrigi romanești, ci reconstituirea ei concentrată, punctată de imagini pline de senzualitate. În ansamblul lor, aceste imagini sugerează ideea pe care lumea cu pasiunea ei de fabulare și-o face despre ceva („Toată lumea cunoaște orașul Hong-Kong..."), dar reliefează totodată și prezența clișeului surprins de scriitor cu o discretă ironie.

De fapt, în romanul *La Maison de Rendez-vous*, situațiile fundamentale, anunțate în acest preludiu narativ cu caracter sintetic, sînt foarte puține și enumerate s-ar putea reduce astfel: moartea lui Edouard Manneret, reprezentarea ei scenică, spargerea unui pahar, venirea poliției, intrările și ieșirile din parc ale unor vizitatori din *Villa bleue*, care văd aceeași scenă tragică din parc, întîlnirile lui Johnson cu poliția în drumul spre hotel sau spre casa lui Manneret. Dacă intriga operei ar reconstitui aceste evenimente succesiunea lor firească, rezultată din anumite determinări cauzale clare, *La Maison de Rendez-vous* ar fi o carte mai puțin captivantă decît romanele polițiste cu James Bond, al căror succes public este înregistrat de Alain Robbe-Grillet cu satisfacție. Dar universul de viață din *La Maison de Rendez-vous* este transformat și el într-un labirint cu drumuri circulare, în care *Villa bleue*, patronată de Lady Ava, reprezintă un punct fix al traiectoriei labirintice. În acest spațiu închis, autorul recurge la cunoscutele

Scanned with OKEN Scanner

sale procedee de ambiguizare a personajelor și de relativizare a timpului, pentru ca incertitudinea evidentă să-l aducă pe cititor în fața unei criptograme. Structura filmică modernă a romanului contribuie și ea în mod masiv la intensificarea enigmei. Fixînd evenimente, autorul le imprimă ceva din hieratismul unor fotografii de amatori. Mișcări întrerupte, cuvinte neterminate, gesturi nefinalizate, subliniază această tehnică deliberată a decupajului, care duce la o aglomerare de imagini relativ similare, juxtapuse, fără putința unificării lor într-un plan superior. Asasinarea afaceristului Edouard Manneret și versiunile asupra acestei crime, reprezentată plastic pe scena din casa de plăceri, lasă impresia unei suite de cărți poștale ilustrate, a căror ordine firească a fost deranjată.

Intriga romanului evoluează într-o singură seară, spațiul ei fundamental fiind *Villa bleue*. Dar relațiile cu evenimentul central, care este asasinarea lui Manneret, produsă într-un timp nedeterminat, de o persoană necunoscută, deschid prin atitudinea celorlalte personaje, imaginația cititorului spre cele mai variate ipoteze. Povestitorul care relatează evenimentele la persoana întîi, precizează : „Acum vreau deci să încerc să povestesc această scenă, petrecută la Lady Ava și să precizez, în orice caz, care au fost după știrea mea principalele evenimente care au marcat-o.

Scanned with OKEN Scanner

Am ajuns la *Villa bleue* în jurul orei nouă şi zece minute, cu un taxi".[1] Dar la pagina 129, se precizează că Johnson, prezumtivul asasin, a ajuns la *Villa bleue* precis la ora nouă şi zece minute, avînd tenul colorat puternic în roşu, ca un ins atins de apoplexie, ceea ce însemnează că crima a avut loc înainte, iar martorul de la început, care relatează fapte senzaţionale despre Hong-Kong şi Lady Ava, cu casa ei de plăceri, este mereu unul şi acelaşi, surprins de scriitor în locuri diverse, într-un timp diferit.

Incertitudinea privitoare la narator, întîlnită şi în alte opere ale lui Alain Robbe-Grillet, se conjugă cu ambiguizarea numelor personajelor, receptate şi ele într-un cadru limitat de cunoaştere. Americanul Johnson este *confundat* cu un traficant de droguri din *„Noile Teritorii"*, un oarecare Johnson care se dedă la cele mai odioase crime, cititorul constatînd foarte tîrziu că, de fapt, există un singur Johnson. Ambiguizarea este împinsă însă şi mai departe. Grupul sculptural din parcul lui Lady Ava, este şi el realizat de un anume Johnson sau Jonstone sau Jonestone, inscripţia fiind greu de descifrat în timpul nopţii. Logodnica lui Marchat sau Marchant, ucis lîngă debarcader, se cheamă Laurent sau Loraine, Johnson vine la bătrînul afacerist Manneret pe o stradă Manneret, iar Lady

[1] *La Maison de Rendez-vous*, Éditions de Minuit, p. 23—24.

Ava este Eva Bergman, care nu se știe exact dacă a avut vreodată o casă de *rendez-vous* în Hong-Kong. Incertitudinea privitoare la personaje se amplifică prin anularea timpului calendaristic normal, rezultată din înfățișarea aceluiași eveniment ca o versiune repetată din diverse unghiuri de vedere. Cititorul află din primele pagini despre asasinarea lui Manneret, ia act de reprezentarea scenică a crimei și de venirea polițiștilor, apoi îl întîlnește pe Manneret în diferite ipostaze, pe care nu le mai poate situa exact în timp. Scena din casă, cînd o tînără spune mereu „*Jamais... Jamais... Jamais*", este localizată în timp de autor printr-o evidentă ambiguizare. „Fără îndoială, această scenă a avut loc în altă seară ; sau poate astăzi, dar ea s-a produs în orice caz mai devreme, înainte de plecarea lui Johnson" [1].

La Maison de Rendez-vous pare a fi în cele din urmă o narațiune cu intenții parodice despre un mister petrecut într-o lume exotică, enigmatică, transformată și ea într-un mit. Imaginea orașului Hong-Kong, compusă din clișee care relevă exotismul, aventura, erotismul, este demistificată de Alain Robbe-Grillet prin denunțarea plină de umor a locurilor comune din imaginația oamenilor, alimentate de diverse surse de informare.

În interviul din *Le Figaro littéraire* (1965), scriitorul precizează că „ceea ce caracterizează ființa umană,

[1] *Op. cit.*, p. 30.

este faptul că viaţa sa reală este imaginară". Considerînd că „imaginaţia nu este o activitate solitară", Alain Robbe-Grillet realizează ficţiunea din *La Maison de Rendez-vous* în care reliefează puterea de comunicare a scriitorului cu cititorul prin universul imaginar.

Convins de faptul că fiecare dintre romanele sale este sensibil diferit de celelalte[1], Alain Robbe-Grillet pare mai degrabă să realizeze anumite opere literare care în totalitatea lor reprezintă variante pe marginea aceluiaşi univers uman. Aceste variante romaneşti au structuri compoziţionale relativ fixe. Ele demonstrează mai puţin redusa capacitate de invenţie artistică a scriitorului, cît tenacitatea cu care acesta se străduieşte să ilustreze la modul literar o anumită intenţionalitate artistică, uneori fals înţeleasă şi alteori respinsă cu violenţă.

Dar între dorinţa de a deveni un scriitor popular şi intenţia de a scrie opere care să nu comunice nimic, fiindcă *scriitorul nu ştie nimic cu anticipaţie*, creaţia literară putînd fi cel mult o *interogaţie*, apare paradoxul care-l condamnă pe Alain Robbe-Grillet să rămînă un veşnic experimentator, sortit să capete o stimă restrînsă de atelier literar, susţinută mai ales de discipolii săi, gata să conventească căutarea inedită în manieră.

[1] Cf. interviul din *Le Figaro Littéraire*, 7—13 oct. 1965.

Scanned with OKEN Scanner

Nathalie Sarraute
și dinamica eului în noul roman

Cînd în 1938, Nathalie Sarraute dăduse publicității *Les Tropismes,* acea suită de scrieri în proză de mici dimensiuni, însumate sub un titlu straniu în aparență dar foarte sugestiv, ea reprezenta în cadrul literaturii franceze un nume necunoscut. Cuvintele de simpatie venite din partea lui J.-P. Sartre și scrisoarea unui ilustru reprezentant al psihocriticii ca Ch. Mauron, nu izbutesc să o scoată pe scriitoarea franceză din anonimat.

Noile opere ale Nathaliei Sarraute vor fi încă multă vreme refuzate de reviste și respinse de către diverse edituri. Situîndu-se prin creația sa literară în rîndul anticipatorilor *școlii noului roman* francez, Nathalie Sarraute nu ajunge la o autentică notorietate publică decît mai tîrziu, cînd această direcție a prozei franceze capătă o anumită consistență, devenind în același timp obiectul unor ample dezbateri critice.

Dar adeziunea autoarei la *școala noului roman* nu se produce prin acceptarea unui program literar prestabilit care să fie mai tîrziu ilustrat prin creația sa literară. Eseurile Nathaliei Sarraute, ca și roma-

nele sale, pun în lumină un anumit proces firesc de integrare într-o școală literară, rezultat din punctele de convergență ale unor principii artistice care ajung să se sincronizeze în timp cu ideile lui Alain Robbe-Grillet, M. Butor, Claude Simon, Claude Mauriac etc. Aceste puncte de convergență însumează în primul rînd atitudinea față de proza tradițională și năzuința de realizare a unui *roman-recherche*.

Dar modalitățile de înfăptuire a noului roman, finalitatea ultimă a acestuia, ca și argumentele aduse în sprijinul acestei tentative tenace de inovare, constituie pentru Nathalie Sarraute o contribuție originală incontestabilă, care-i oferă însăși marca personalității sale artistice.

Beneficiind, ca și Michel Butor, de o inițiere multilaterală în istoria culturii, Nathalie Sarraute reprezintă tipul scriitorului de largă erudiție, pentru care procesul de creație constituie un act profund de deliberare intelectuală.

Deschizătoare de drumuri pentru romanul experimental francez, scriitoarea optează pentru anumite modalități de creație după o îndelungată cercetare a direcțiilor romanului din deceniile anterioare. De aceea scrierile sale în proză pun de la început în lumină o pronunțată distanțare față de arta romanescă tradițională, ca și față de anumite tentative de inovare de la începutul secolului XX. Eseurile Nathaliei Sarraute, ca și romanele sale, demonstrează opțiunea

Scanned with OKEN Scanner

adînc deliberată a scriitoarei pentru modalități artistice necultivate. Ca și în cazul altor scriitori care aparțin *școlii noului roman*, avem sentimentul că și autoarea *Portretului unui necunoscut* inventariază procedeele artistice intrate în arsenalul literar al romanului clasic și optează, după o atentă selecție, pentru acelea care reprezintă elementul nou. În felul acesta artificiul literar devine prin mînuirea lui ingenioasă însăși soluția de detectare a autenticului din plasma informă a lumii contemporane.

Ni se pare însă deosebit de semnificativ faptul că prozatoarea franceză ajunge la formularea unor opinii sistematice despre arta romanului după ce a publicat cîteva opere care marchează nota specifică a creației sale. Ideile ei despre evoluția romanului de la Dostoievski pînă la Kafka sau despre Joyce și Proust au la bază un anumit sistem de lectură, cum ar spune R. Barthes. Acest sistem de lectură este pînă la un anumit punct rezultatul unei atitudini subiective declarate. Subiectivitatea declarată intră în mod evident în componența actelor de judecată estetică a Nathaliei Sarraute asupra evoluției artei romanești, unghiul de refracție rezultat de aici subliniind însăși noua poetică a romanului pentru care scriitoarea pledează în mod deschis. Eseurile Nathaliei Sarraute despre roman se convertesc astfel în cele din urmă într-o evidentă profesiune de credință, realizată cu logică severă, carteziană.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, convorbirea pe care scriitoarea a avut-o cu François Bondy[1] nu reprezintă doar o sinteză a unei concepţii personale despre artă, ci şi fixarea unor puncte de plecare, precizarea unor modele care i-au incitat gîndirea creatoare.

Crezînd şi ea, ca şi Alain Robbe-Grillet, într-o anumită istoricitate a unor procedee artistice care au o eficienţă limitată în timp, Nathalie Sarraute afirmă şi cu acest prilej că „marea revoluţie literară" din secolul nostru a fost realizată de către Joyce şi Proust. Faptul ni se pare cu atît mai semnificativ, cu cît autoarea mărturiseşte fără nici o rezervă că „ar fi scris altfel dacă n-ar fi citit niciodată pe Proust, Joyce sau Dostoievski" [2].

Cunoscătoare profundă a literaturii ruse, scriitoarea reţine din opera lui Dostoievski *„cantitatea de sentimente şi acţiuni, care deconcertează, care par anormale,* iar din Cehov ideea că se poate scrie *o poveste din nimic"* [3].

Lecţiile oferite de aceşti mari scriitori, la care se vor adăuga mai tîrziu mereu alţii, ca Hemingway, Steinbeck, Kafka, Céline, Rilke, constituie pentru Nathalie Sarraute prilejuri de confruntare, mijloace de incitare spre noi modalităţi creatoare, momente de

[1] Vezi textul integral în anexe la monografia *Nathalie Sarraute,* de Mimica Granaki şi Ivon Belaval, Gallimard, La Bibliothèque idéale, 1965, pp. 213—222.

[2] *Op. cit.,* p. 214.

[3] *Ibid.,* p. 215.

Lei 4,50

Scanned with OKEN Scanner

recepție a unor soluții artistice adecvate universului său literar.

Scriitoarea pleacă în convorbirea cu François Bondy de la premisa că inovațiile în roman vizează atît forma cît și substanța operei. Libertatea creatorului de roman este nelimitată, de aceea conceptul de *antiroman*, pus în circulație de J.-P. Sartre, i se pare lipsit de sens.

Ca și Camil Petrescu, care afirmase în fundamentalul său eseu *Noua structură și Marcel Proust* că literatura se dezvoltă prin achiziția de idei din alte domenii de cercetare, și Nathalie Sarraute pornind la fel, de la Proust și Freud, demonstrează mult mai tîrziu necesitatea renunțării la conceptul clasic de caracter și personaj balzacian, care face concurență stării civile. Dar concluziile la care ajunge scriitoarea franceză sînt mult mai tranșante. După părerea sa „omul tinde astăzi spre anonimat". Diferențele caracterologice, atît de importante în epoca lui Balzac, își pierd astăzi semnificația. La un anume nivel oamenii devin asemănători, constituind o infimă plasmă anonimă.

Considerațiile acestea de factură teoretică se încheie uneori prin anumite principii personale de artă poetică. Pe scriitoare n-o interesează doar *„suprafața"* personajului care reprezintă zona *„neautentică"*, ci mai ales dedesubturile *„aparenței"*, stratul anonim, pe care *„subconversația"* îl exteriorizează, convertindu-l într-o nouă aparență.

Scanned with OKEN Scanner

Suita aceasta de observaţii asupra romanului însumează la modul lapidar o profesiune literară de credinţă. Ea este exprimată în subtilele eseuri ale scriitoarei, dintre care menţionăm în mod deosebit *De Dostoievski à Kafka* (1947), *L'Ère du soupçon* (1950), *Conversation et sous-conversation* (1956) şi *Ce que voient les oiseaux* (1956).

Analiza modalităţilor literare, întîlnite în proza din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca şi în romanul din epoca noastră, este realizată de data aceasta din perspectiva unui scriitor cu o estetică proprie, care-şi caută puncte de sprijin în operele altor romancieri. Autoarea subliniază decepţiile provocate de romanul psihologic, care dezvăluie şi el doar o suprafaţă a fiinţei umane. Fără să-şi piardă caracterul inovator pentru epoca în care au fost create, operele lui Proust, Joyce şi V. Woolf reprezintă trecutul îndepărtat, „momente istorice", pe care le admirăm, cu „o linişte respectuoasă".

În epoca noastră, precizează Nathalie Sarraute, teatrul absurd şi romanul american au demonstrat că se poate face literatură fără psihologie abisală. Minimalizînd anumite rezultate cîştigate de romanul psihologic, autoarea forţează evident adevărul atunci cînd afirmă că acesta n-a realizat decît nişte „păpuşi frumoase, destinate să amuze copiii" [1]. Reticenţele manifestate faţă de literatura psihologică se conjugă cu altele şi mai pronunţate faţă de romanul de tip balzacian.

[1] *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Idée, 1956, p. 98.

Lei 4,50

Scanned with OKEN Scanner

În eseul său, *L'Ère du soupçon*, scriitoarea precizează că astăzi „după toate aparențele nu numai romancierul nu mai crede în propriile sale personaje, dar nici cititorul nu mai crede în ele și astfel personajul de roman lipsit de această dublă susținere — credința romancierului și a cititorului în el —, care-l făcea să stea în picioare bine fixat, ducînd pe umerii lui toată greutatea povestirii, acum se clatină și se dezmembrează".

Scrutînd cu atenție fenomenul literar contemporan, mereu raportat la o anumită specificitate a ființei umane din epoca noastră, Nathalie Sarraute ajunge la convingerea că genul scriitorului care crede că în roman trebuie date anumite secțiuni de viață, decupate dintr-un tot, asemenea unui ansamblu de statui, este astăzi în curs de perimare. Cuprinși de bănuială față de ficțiunea literară de factură clasică, cititorii preferă *documentul trăit, le petit fait vrai*, care beneficiază de un credit mult mai mare decît o amplă narațiune, inventată de un scriitor omniscient. Astfel creatorul de vaste panorame epice, în al căror ansamblu arhitectural personajul pietrificat era o coloană de susținere puternică, este respins de Nathalie Sarraute în favoarea scriitorului care comunică o experiență trăită.

Romanul auctorial cu evenimente relatate direct, la persoana întîi, de către scriitorul devenit personaj, pare să aibă după părerea prozatoarei franceze o mai

Scanned with OKEN Scanner

pronunţată notă de autenticitate decît naraţiunile cinemascopice, aparent obiective.

Omologînd cu ingeniozitate evoluţia prozei contemporane cu profesiunea personală de credinţă, Nathalie Sarraute constată că „astăzi sîntem inundaţi de un val crescînd de opere literare care se pretind romane şi în care o fiinţă fără contururi, nedefinită, insesizabilă şi nevăzută, un *eu* anonim care e în acelaşi timp totul şi nimic, nefiind adesea decît un reflex al autorului însuşi, a uzurpat rolul eroului principal, ocupînd locul de cinste“ [1].

Ca şi Alain Robbe-Grillet şi Claude Simon, Nathalie Sarraute devine şi ea un adversar al romanului, conceput ca *„histoire“* şi adepta romanului *„recherche“*. Argumentele de ordin psihologic aduse în acest sens se interferează cu cele de natură sociologică. Explorînd o „materie anonimă ca sîngele“, autorul se apropie astăzi de un fond uman etern. O anumită întoarcere spre arhetip, conceput într-o manieră cu totul diferită decît cea întîlnită în clasicism, este evidentă. Dacă autorul recreează realitatea prin prisma lui proprie, atunci personajele secundare îşi pierd orice autonomie, devenind doar o proiecţie în existenţă a *eului epic* al scriitorului, care capătă atribute creatoare, asemănătoare cu cele din filozofia lui Fichte. În acest caz, nominalizarea personajelor devine şi ea superfluă, datoria cititorului, privat de orice confort

[1] *Op. cit.*, p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

intelectual, fiind aceea de a le recompune și astfel de a le cunoaște dinăuntru.

Pornind de la coordonatele generale fundamentale, care stau la baza poeticii noului roman, Nathalie Sarraute ajunge inevitabil la problemele limbajului. Eseul său *Conversation et sous-conversation* pune în discuție eficiența unor procedee de expresie și acte de inovare mai complexe care țin de estetica limbajului la Proust și Joyce, dar subliniază în același timp necesitatea de a se face în această direcție progrese mult mai mari. Dacă literatura pentru care pledează scriitoarea franceză trebuie să reprezinte „un tot compact și dur, imposibil de descompus", atunci și limbajul din roman trebuie adaptat acestui univers romanesc. Monologul interior, utilizat de Proust, de pildă, își propune să sugereze o suită bogată de „senzații, imagini, sentimente, amintiri, impulsuri, mici acte larvare, pe care nici un limbaj interior nu le exprimă..." [1]. Dar un asemenea monolog n-a izbutit, după părerea scriitoarei, decît să surprindă un fel de aștri pe un cer imobil... „o înlănțuire de efecte și cauze pe care el se forțează să le explice". Din fluxul dramelor subterane, demonstrează Nathalie Sarraute, Proust nu a surprins decît „marile linii imobile", rămînînd la o apreciabilă distanță, deasupra acestora.

Pătrunderea în viața interioară a ființei umane, care duce la surprinderea momentului de conturare a unor

[1] *Op. cit.*, p. 115.

Scanned with OKEN Scanner

gînduri şi sentimente, nu mai poate fi comunicată nici prin dialogul de factură clasică, nici prin analiza proustiană. Se impune, după părerea Nathaliei Sarraute, realizarea unui gen de dialog asemănător cu cel din romanul behaviorist american sau din teatru. Prin intermediul acestuia, cititorul poate fi direct introdus în fluxul unor drame interioare. Avantajul acestei *subconversaţii* care nu trebuie sincopată de aliniate sau alte artificii gramaticale, rezultă din forţa sa de transgresiune a aparenţelor, de surprindere a acelei infralumi, gata să ţîşnească la suprafaţă.

Plină de tentaţii, poetica romanului pe care scriitoarea franceză o propune unor cititori ce trăiesc în *„L'Ère du soupçon"*, stîrneşte cel puţin tot atîtea semne de întrebare ca şi alte concepţii anterioare despre roman, pe care autoarea le aneantizează, uneori cu o „suspectă" facilitate. Este astfel greu de susţinut ideea că cititorul contemporan îndrăgostit de autenticitate şi de „faptul trăit", se arată mai interesat de cunoaşterea *infraomului anonim*, imuabil şi deci anistoric, decît de fiinţa umană cu gîndurile şi sentimentele sale finite. Pe de altă parte, dacă romancierii care au cultivat psihologia abisală au întîmpinat unele dificultăţi insurmontabile în sondarea zonelor obscure ale conştiinţei, romancierul modern, imaginat de Nathalie Sarraute nu dispune nici el de un dar excepţional al divinaţiei, pentru a lua act de acele efluvii elementare şi rapide de conştiinţă şi a le face comunicabile în starea lor nudă. În acest caz, literatura

Lei 4,50

Scanned with OKEN Scanner

profesată de Nathalie Sarraute rămîne şi ea doar o tentativă de aproximare asupra *infraconştiinţei,* pîndită de acelaşi pericol al „descrierii aparenţei", ca şi alte opere tradiţionale pe care autoarea le consideră depăşite.

Ca toţi marii scriitori care şi-au elaborat o estetică proprie a creaţiei lor literare, nici Nathalie Sarraute nu poate rămîne mereu consecventă cu poetica romanului pe care a formulat-o în decursul carierei sale literare. Dar efortul ei de ilustrare artistică continuă a profesiunii sale de credinţă este mereu evident, iar abaterile sale discrete de la normele formulate cu atîta rigoare, aduc satisfacţia unor acte creatoare incontestabile.

Metamorfoza la care Nathalie Sarraute supune anumite norme tradiţionale ale prozei narative sau analitice apare din *Tropismes,* volumul de debut, care-l aduce chiar pe un cititor familiarizat cu arta lui Proust, Joyce şi Kafka într-o anumită stare de perplexitate.

Caracterul inedit al acestui gen de proză, care nu refuză semnificaţia realităţii, ca Alain Robbe-Grillet în romanele sale, ci o însumează, iese în relief din fiecare instantaneu de viaţă, cuprins în acest volum. Pentru exemplificare, alegem textul care ni se pare că ilustrează în modul cel mai elocvent coordonatele pe care evoluează tentativele de inovare ale scriitoarei. Asemenea unei camere de luat vederi, ea surprinde un grup de femei strînse în jurul unei mese la o

Scanned with OKEN Scanner

prezumtivă prietenă. „Banda sonoră" reține un gen de cor vorbit în care se aud mereu repetate numele lui Michel Simon, Jouvet, totul fiind proiectat pe o anumită agitație și rumoare subterană. *Eul epic* al povestirii este reprezentat de amfitrioană, cu care naratoarea se identifică, tipul de *proză auctorială* la care scriitoarea aderă, fiind astfel evident.

În această manieră este reconstituită atmosfera unei vizite în care se dezbat lucrurile cele mai anoste și se fac cele mai insipide comentarii. Povestirea are un flux continuu. Monologul interior se interferează cu descrierea și aceasta cu polidialogul. Cititorul ia act de o anumită varietate de forme pronominale care marchează schimbarea partenerului de conversație.
Corelația dintre *aparență* și *dinamica interioară a eului* este reliefată prin monologul interior care evaluează, transmite judecăți. „Erau urîte, erau plate, fără personalitate... Descrierea lor, notează naratoarea, a găsit-o peste tot, adeseori, la Balzac, Maupassant, în *Doamna Bovary*. Erau șabloane, copii, copia unei copii, gîndea ea..." După acest monolog ambiguu, care sugerează repulsia sedimentată peste atracția aparentă, relatarea susținută de o altă formă pronominală și verbală se schimbă. Accentul cade pe imaginea de ansamblu a grupului : „Ah, în sfîrșit, sîntem cu toate împreună...." Personajele rămîn astfel nenominalizate. Într-un tot inform se aud doar voci care trădează o existență neautentică, cum spune Heidegger, acoperită de o vorbărie care comunică doar locuri comune. Citi-

Scanned with OKEN Scanner

torul are sentimentul că se găseşte în faţa unui acvarium în care există doar un gen de agitaţie vermiculară. Criptică doar în aparenţă, povestirea se deschide astfel din interior printr-un notabil efort de aproximare.

Arta scriitoarei se dezvăluie în *Tropismes* prin cîteva trăsături care vor deveni coordonate constante ale operei sale. Dintre acestea semnalăm năzuinţa de detectare a neautenticului, ca element definitoriu de comportare, universul domestic al faptului mărunt, tentativa de transgresiune a aparenţelor pentru a putea fi captate fluxurile elementare de conştiinţă.

Evitînd psihologia abisală, faţă de care nu manifestă nici un fel de încredere, Nathalie Sarraute converteşte actul de explorare a tropismelor într-o artă poetică care reconstruieşte universul existenţial al unei lumi ontologic condamnată la anonimat.

Prezente sporadic la Proust, V. Woolf, K. Mansfield şi la Joyce în mod deosebit, stările de preconştiinţă constituie acea *infralume* enigmatică, pe care scriitoarea îşi propune s-o exploreze. Construirea acestei lumi este realizată de Nathalie Sarraute de la început cu o remarcabilă capacitate de mînuire a unor procedee literare deosebit de dificile.

De aceea romanul *Portrait d'un inconnu* (1948) nu mai constituie o surpriză, ci un nou act literar de atestare a unei evoluţii artistice care începe să se contureze din ce în ce mai precis. Dar în pofida declaraţiilor repetate ale prozatoarei franceze că adep-

Scanned with OKEN Scanner

ții *noului roman* nu mai „cred în caractere, personaje și intrigă", operele sale literare demonstrează mai puțin decît s-ar putea crede abandonarea totală a canoanelor romanului din secolul al XIX-lea și într-o măsură mult mai mare metamorfoza profundă înregistrată de aceste elemente axiale ale prozei în creația sa.

Astfel, necesitatea de a sugera în *Portrait d'un inconnu* atît aparența cît și mișcarea interioară nu permite abandonarea totală a intrigii și a personajelor. Mitul scriitorului omniscient, întîlnit în operele lui Balzac și Zola, față de care Nathalie Sarraute manifestă o justificată suspiciune, apare într-o altă ipostază și în această operă. Universul de viață de factură balzaciană se insinuează în *Portrait d'un inconnu* în primul rînd prin prezența unei anumite tipologii umane. Cele mai multe romane ale prozatoarei franceze sînt populate cu bătrîni maniaci și avari, cu fete bătrîne, totul convertindu-se cum spune Olivier Magni în eseul *Nathalie Sarraute ou l'astronomie intérieure*, publicat ca postfață la *Portrait d'un inconnu*, într-o lume cu opresori și oprimați.

Procesul de elaborare a romanului *Portrait d'un inconnu* începe în 1941, cînd Nathalie Sarraute se apropie de cercul scriitorilor existențialiști, prin J.-P. Sartre și S. de Beauvoir. Prin întreaga lui structură, acest roman publicat abia în 1948 are un evident caracter programatic. În felul acesta, universul balzacian de viață ajunge să fie prezentat dintr-un nou

Lei 4,50

Scanned with OKEN Scanner

unghi de vedere. Structura compoziţională specifică acestui gen inedit de roman este susţinută de un fundal de idei desprins din filozofia lui Heidegger şi Sartre. Lumea din *Portrait d'un inconnu* este situată între *Être* şi *Néant*. Şi dacă Sartre prefaţează această operă, faptul nu se explică numai printr-un gest generos de lansare a unui scriitor talentat, care nu izbutise încă să iasă din anonimat, ci prin convingerea că Nathalie Sarraute ilustrează anumite idei foarte dragi filozofului existenţialist.

Păstrînd în permanenţă acel plan dublu de definire comportamentistă a unor personaje care se compun din *aparenţă* şi *infraconştiinţă*, scriitoarea pune în lumină atitudini existenţiale neautentice, dublate cu angoase bine mascate. Artificială, mişcarea exterioară a *„personajelor"* din *Portrait d'un inconnu* este mereu dezvăluită sau discreditată, fie prin comentariile directe ale *scriitorului-anchetator*, fie printr-o confruntare a acestora cu micile lor drame interioare. J.-P. Sartre observă cu o evidentă satisfacţie că *Portrait d'un inconnu* este un roman al locurilor comune. Surprinderea universului, demonstrează gînditorul existenţialist francez, se produce prin „cele trei sfere concentrice de generalitate". Prima vizează *caracterul*, a doua locul comun de ordin *moral* şi a treia locul comun de natură *artistică* [1].

[1] Cf. N. Sarraute, *Portrait d'un inconuu*, préface de..., Gallimard, 1956, pp. 8—9.

Scanned with OKEN Scanner

Intr-adevăr, personajele din *Portrait d'un inconnu* se definesc ca și în unele opere ale lui Kafka prin atașarea lor excesivă față de lucruri. Aruncate printre obiecte, aceste ființe umane informe sînt terorizate de prejudecăți comune, supunîndu-se prin conduita lor exterioară unor convenții osificate și suferind în același timp de anxietăți care nu le salvează de degradare.

Universul acesta romanesc este reconstituit din perspectiva unui *scriitor-anchetator*, ceea ce imprimă operei ceva din specificul unui roman polițist.

Din alte considerente estetice decît cele întîlnite la Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute nu are nici ea reticențe față de intriga-anchetă, realizată de *eul epic* al romanului. În felul acesta, scriitorul care la Alain Robbe-Grillet nu știe cu anticipație nimic despre personajele sale, la Nathalie Sarraute capătă indirect atributele romancierului omniscient. Omnisciența scriitorului-anchetator din opera prozatoarei franceze rezultă mai ales din acea tentativă de aproximare asupra unor acte de comportament, dublate de motivații puțin evidente.

Într-o lume a locurilor comune, cele mai multe personaje din *Portrait d'un inconnu,* rămîn nenominalizate. Ele devin doar *voci* care se înfruntă, fluxuri de conștiință asupra cărora scriitorul-anchetator face cele mai diverse aproximații. Mișcarea din roman este larvară.

Scanned with OKEN Scanner

Relatarea *eului epic* unifică modalităţile diverse de expresie şi întreţine în permanenţă ambiguitatea generatoare de suspiciune. Personajele nu sînt configurate în funcţie de o anterioritate biografică fixă. Ele se dezvăluie treptat, la modul comportamentist, fiind un gen de continuă devenire, compusă din avansuri şi reculuri. Perspectiva pe care Nathalie Sarraute ne-o oferă asupra acestor fiinţe enigmatice este caracteristică unei camere de luat vederi, care-şi schimbă mereu distanţa faţă de obiectiv. Privite *dinafară* sau *dinăuntru,* personajele din *Portrait d'un inconnu* se configurează diferit şi contradictoriu, atitudinile aparent definitive fiind mereu subminate de o misterioasă dinamică interioară a eului.

Rudimentară în mod deliberat, *intriga* romanului *Portrait d'un inconnu* reprezintă universul domestic, văzut de Balzac de la o mare distanţă epică : un bătrîn zgîrcit şi maniac îşi terorizează fiica prin excesele inumane de avariţie. Mutilată sufleteşte, aceasta trăieşte un anumit *complex al tatălui,* compus din atracţie şi repulsie. De acest complex fiica cea abulică nu se poate elibera decît printr-o căsătorie de interes, impulsionată de tatăl avar.

Dacă semnificaţia *fabulei* din acest roman s-ar compune doar din antagonismul dintre un bătrîn maniac şi fiica sa, care are atributele specifice omului slab şi dependent, sentimentul de noutate frapantă oferit de lectura cărţii nu ar mai fi posibil.

Scanned with OKEN Scanner

Personajele nenominalizate din romanul Nathaliei Sarraute sînt un fel de emiţătoare de efluvii de conştiinţă pe care scriitorul-anchetator, pîndit de pericolul fascinării de către această lume informă, le înregistrează, atît în starea de gestaţie, cît şi în exteriorizarea lor neautentică. De aceea romanul are o anumită „structură pointilistă". În formele ei iniţiale, naraţiunea se compune dintr-o aglutinare de referinţe la stări afective ambigue, care pe plan epic permit doar distincţia *eu, ea, el, ei.* Eul epic, reprezentat de scriitorul-anchetator, este receptacolul care captează în imagini fluente, deschise, impresiile despre *ceilalţi.* Dar *ceilalţi* sînt la început cu toţii în starea de *neant,* cum ar spune Sartre.

Nediferenţiaţi încă dintr-o anumită plasmă ambiguă, *ei* nu pot intra decît cu mare dificultate, la modul progresiv, în cîmpul vizual al cititorului. De aceea în primele capitole ale romanului, scriitorul apare în postura de comentator. Despre *ei,* ne informează că „sînt ciudat de pasivi şi parcă un pic inerţi", neputîndu-i cunoaşte decît prin „ceea ce culegem cînd ascultăm pe la uşi" [1]. De la această imagine informă despre *ei,* care simţim că reprezintă o lume pe care scriitorul-anchetator încearcă s-o investigheze, „camera de luat vederi" se deplasează spre *ea.* La început cititorul află doar că *ea* are „ochi de hienă", este stîngace, plină de reticenţe şi evită confesiunea. Dar

[1] *Portrait d'un inconnu,* „le monde en 10/18", 1956, p. 19.

camera de luat vederi sugerează doar *aparența*, manifestările exterioare. Intriga polițistă are o motivație pur psihologică. Anchetatorul își schimbă postul de observare. Distanța epică scade, *ea* și *el* apar subit în aceeași lumină egală a reflectorului. Aproximația povestitorului-anchetator fixează o primă situație, nelipsită de anumite ambiguități. „Ea pare că cere ceva, el refuză, ea insistă. Aproape sigur că e vorba de bani".

Relațiile de dependență se conturează, scriitoarea precizînd că și în *planul aparențelor*, el „e cu mult mai tare ca ea". Redus la esențe, conflictul pare astfel o simplă reeditare al celui din *Eugénie Grandet*. Personajele au însă un gen de complexitate pe care n-o putem întîlni în romanul lui Balzac. Bătrînul avar din romanul lui Nathalie Sarraute pare un om puternic doar atunci cînd este privit din exterior. În mulțime, între semenii lui, care trăiesc aceeași existență neautentică, el este „proptit bine pe picioarele sale crăcănate". Superioritatea lui se manifestă în societate față de femeile timide și delicate. Față de obiecte se comportă de asemenea ca un stăpîn, lumea fiind pentru el un spectacol în care „totul se schimbă, după cheful lui". Imobil în scaunul său de stăpîn, cînd rezolvă probleme de aritmetică dintr-un manual de școală elementară, *el* pare un *păianjen* gata de pradă. Dar privit dinăuntru, bătrînul acesta avar și tiran este terorizat de anxietăți. Avînd doar puterea de aneantizare a obiectelor, el nu poate opri timpul

Scanned with OKEN Scanner

cu efectele lui erozive. Sentimentul acut al timpului plasează această ființă informă cu o existență larvară în spațiul interogativ al morții. Existența inconștientă și iresponsabilă printre ceilalți și trăirea demențială sub zodia morții permit scriitoarei această dublă viziune a personajului care pendulează între imaginea exterioară, construită din *aparențe* și drama *interioară* a unui avar pe care-l așteaptă *decesul.* O anumită convergență de planuri facilitează sugerarea regresiunii biologice care se interferează cu procesul de dezumanizare, alienarea bătrînului fiind în cele din urmă totală.

Celelalte personaje din *Portrait d'un inconnu* nu au o existență autonomă. Ele sînt doar puncte de reper, elemente de propulsie sau generatoare de reticență pentru acest maniac avar. Fiica este „lipitoarea" care-i stoarce banii, bătrîna revăzută după treizeci și cinci de ani este femeia care gîndește ca *el*, dar îi pipăie nedelicat anumite răni. Adolescentul cu care se plimba prin parc reprezintă *o voce* cu care conversează despre timp și despre moarte. Doar Dumontet, viitorul ginere, este nominalizat, dar el reprezintă specia, nu cazul care sugerează unicitatea. Semnificativ ni se pare în același timp faptul că în finalul operei distanța epică dintre povestitorul-anchetator și lumea pe care o reconstituie, se estompează pînă la dispariție.

Omologarea prin supunerea la convenție devine generală, mișcarea calmă a lumii ca acvariu, recăpătîn-

Scanned with OKEN Scanner

du-şi ritmul ei firesc. Dar uneori, în *Portrait d'un inconnu*, atitudinea polemică programatică prin care autoarea se distanţează de poetica romanului tradiţional este prea frapantă. Opera în sine rămîne doar destul de evidentă ca tentativă de inovare, de aceea unele comentarii din contextul ei sînt superflue.

Cu *Martereau* (1953), Nathalie Sarraute se eliberează de asemenea impulsuri polemice, structura romanului demonstrînd o sporită putere de echilibrare a arhitectonicii operei. Ca şi în *Portrait d'un inconnu*, naraţiunea evoluează pe cele două planuri care sugerează *dinamica tropismelor* şi convertirea lor în *aparenţă*. De fapt, naraţiunea din *Martereau* este o *bandă sonoră* pe care sînt imprimate existenţe comunicate prin diverse voci, romanul privirii conjugîndu-se într-o manieră foarte originală cu romanul auzului. Trăind într-un vid existenţial lipsit de tragism, lumea din *Martereau* nu poate ieşi în totalitatea sa din starea de neant. Într-un spaţiu epic vag, distincţia dintre personaje se face şi aici prin *eu, el, ea, ele*. Eul epic al romanului este acelaşi tip de narator-anchetator ce captează şi emite efluvii elementare de conştiinţă, pe care le evaluează din perspectiva unui spirit moralist. Şi în *Martereau*, Nathalie Sarraute nu renunţă la acea culoare socială vagă, menită să sugereze un anumit climat de existenţă şi de preocupare. Cititorul poate distinge astfel un mediu de artişti rataţi sau realizaţi, de pictori în devenire sau în curs de uitare, de colecţionari de artă şi aspiranţi la notorietatea publică,

Scanned with OKEN Scanner

de oameni de afaceri și paraziți, de femei îmbătrînite și tinere care-și caută o vocație invizibilă. Dar acest mediu artistic cu inevitabilele lui manifestări de cabotinism și capacitate de fabulare, prezent și în cele mai multe romane ale lui Françoise Sagan, este reconstituit în *Martereau* într-o manieră artistică inedită.

Mereu ambigue, relațiile interindividuale nu creează caractere. Într-o lume degradată cu criterii degradate despre viață, valorile se transformă în maxime incertitudini. Și atunci banda sonoră a narațiunii însumează stări de conștiință care se comunică direct. Vidul existențial este umplut de scriitorul-anchetator prin receptarea unei pălăvrăgeli eteroclite, narațiunea operei fiind astfel orchestrată cu un registru polifonic foarte bogat. Evitînd decuparea caracterologică, scriitoarea se apropie în romanul *Martereau* de acea plasmă umană informă, pe care năzuiește să o surprindă în opera sa.

Vidul existențial din *Martereau* este sonorizat de o lume neautentică. Acest ocean de mișcări vermiculare și voci angajate într-un taifas monden, este reconstituit din perspectiva unui prezent cu ample posibilități de dilatare. Reconstituirile biografice nu sînt întotdeauna puse în paranteză ca în descripțiile fenomenologice ale lui Alain Robbe-Grillet. Dar timpul prezent în care evoluează acțiunea, face în cele mai multe cazuri ca retroviziunea să amplifice suspiciunea care plutește ca o zodie implacabilă asupra tuturor

personajelor din acest roman. Scriitorul se apropie de lumea măştilor publice cu precauţie: „Ca un dansator bine antrenat dintr-un corp de balet, care pe o anumită notă face o săritură spre margine, aşezîndu-se la distanţa necesară, în vreme ce steaua balerinelor avansează spre mijlocul scenei, mi se pare că eu mă mişc la fel de uşor, stau la o anumită distanţă nemişcat, aplecat uşor înainte“ [1]. Din acest post de observare, se aude o voce: „Am izbutit să strîng în jurul meu cîţiva prieteni... Le Brix, ştiţi, pictorul... Dau din cap, pătruns de aerul... În acel timp eram foarte uniţi; el nu era apreciat decît de un mic cerc foarte restrîns. El aproape că a uitat acest lucru, dar în acel timp am făcut foarte mult pentru a-l lansa... Ducret... ea se mişca uşor încoace şi încolo... Ştiţi, marele colecţionar, l-am invitat la cină şi aproape că l-am forţat pe Ducret să-i cumpere o pînză“ [2]. Distanţa dintre scriitorul observator şi obiectivul vizat dispare, scriitorul devenind un partener-receptacol de conversaţie. În felul acesta, dialogul devine un fel de monolog interior rostit cu voce tare, descrierea fuzionează cu stilul direct şi observaţia discretă se suprapune peste scena de ansamblu: „Dar se petrece ceva. Un anumit lucru este gata să se schimbe. Ea ridică pleoapele şi fixează cu un aer nostalgic un punct îndepărtat, oftează... Ei, da, totul a fost foarte

[1] *Martereau*, Gallimard, Le livre de poche, 1953, p. 7.
[2] *Op. cit.*, p. 7.

frumos... Eram tînără... Erau vremuri bune... Dar simt că nu-i mai era gîndul acolo. Se gîndea în altă parte şi repeta mecanic... Ei, da, erau vremuri bune. Evident, totul mi-a fost foarte drag... Se putea spune că elanul îi slăbeşte şi că încetineşte pe nesimţite. Da, totul a fost foarte plăcut... [1].

Imaginea lumii ca spectacol este reconstituită de Nathalie Sarraute printr-o ingenioasă şi sigură tehnică a montajului. Confesiunea *ei*, în care sînt vehiculate nume de pictori şi colecţionari, grade de rudenie, peripeţii autobiografice, judecăţi estetice şi morale, nu *o* scoate din anonimat. Relatarea surprinde o existenţă compusă dintr-o suită de *aparenţe* cu care se interferează alte *aparenţe*. Dar cînd în această plasmă anonimă este introdus un personaj nominalizat, cu o identitate care pare să nu fie pusă sub semnul îndoielii, cititorul poate să aibă la un moment dat impresia că în arta poetică a scriitoarei s-a produs o anumită cezură. Unii critici au interpretat acest fapt ca o concesie făcută romanului clasic. Dar elementele care intră în structura acestui personaj cu biografie şi identitate ce par a face concurenţă stării civile, sînt de aşa natură încît sîntem înclinaţi să credem că nominalizarea lui Martereau are doar o semnificaţie polemică.

Nu este, astfel, greu să se constate că eroul lui Nathalie Sarraute trăieşte în primul rînd prin imaginea

[1] *Ibid.*, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

pe care şi-o fac *ceilalţi* despre *el.* Martereau rămîne astfel în contextul operei un gen de statuie din piatră friabilă, interpretată de ceilalţi. *Ei* îi construiesc o întreagă traiectorie biografică, peste care proiectează o stare afectivă: „L-am contemplat cu nostalgie. El era patria îndepărtată din care eu am fost alungată pentru raţiuni misterioase..." [1] ...„ Din copilărie, l-am observat cu admiraţie, cu invidie, ascunsă în colţul meu..." [2]

Martereau îi fascinează pe cei din jur. El este un model, un om deosebit, un mit: „Îl văd. Nu obosesc să-l observ. Este spectacolul cel mai minunat, cel mai odihnitor şi stimulator care poate să existe. Mişcările lui cele mai mărunte mă fascinează. Toate gesturile lui, cele mai insignifiante, ca şi limita cea mai simplă, unică, perfectă, cu un desen frumos, mi se pare că-l exprimă în orice clipă în întregime". [3]

Totuşi portretul aparent armonic al lui Martereau însumează unele detalii care-l introduc treptat în sfera unei suspiciuni, abia perceptibile. Ochii lui Martereau trezesc astfel aceluiaşi receptor două impresii succesive, diferite. „Mi se părea că privirea lui placidă şi ochii lui buni" reprezintă observaţia peste care se suprapune imediat alta: „Doream ca sub privirea lui limpede..." [4]

[1] *Op. cit.*, p. 73.
[2] *Ibid.*, p. 74.
[3] *Ibid.*, p. 75.
[4] *Ibid.*, p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

Martereau devine astfel şi el o aparenţă, însumînd, de fapt, imaginile variate pe care ceilalţi şi le construiesc despre *el*. De aceea, atunci cînd are loc confruntarea acestui tip de o relativă stabilitate cu un anumit eveniment (cumpărarea unei proprietăţi), atragerea lui în plasa capricioasă a unor întîmplări cu toate antinomiile pe care le generează îl introduce definitiv în sfera suspiciunii dizolvante. Astfel, între masca exterioară a lui Martereau şi esenţa lui doar aproximată, se creează un imens spaţiu de semne de întrebare care-l aneantizează, integrîndu-l în plasma anonimă, alături de ceilalţi.

Capodopera acestui gen de roman, atît de dificil de realizat dar şi de citit, este fără îndoială *Le Planétarium* (1959). Ea întruneşte elogiile unor scriitori şi critici diferiţi, ca Michel Butor, Maurice Nadeau şi cercetătoarea germană Gerda Zeltner. Cunoscutul critic francez Gaëtan Picon afirmă că *Le Planétarium* nu este „numai o capodoperă a autoarei, dar şi una din cele mai rare izbutiri ale artei romaneşti contemporane". [1]

Consensul unor critici şi scriitori referitor la valoarea acestui roman nu rezultă atît din sentimentul de noutate cu care scriitoarea ne-a obişnuit, cît din desăvîrşita echilibrare a unor procedee artistice.

Dacă în *Martereau*, scriitorul care observă realitatea şi îşi comunică direct impresiile trăite printre ceilalţi,

[1] G. Picon, *L'usage de la lecture*, II, Mercure de France, 1961, p. 276.

este încă vizibil, în *Le Planétarium,* acesta dispare cu desăvîrşire, ceea ce face, aşa cum observă Gaëtan Picon, „ca în locul cuvîntului despre viaţă, să auzim viaţa însăşi care vorbeşte".[1]

Cu toate acestea *banda sonoră de voci* nu mai este un *cor anonim,* ca în *Martereau.* Personajele capătă un gen specific de individualitate, indiferent de faptul că ele se ambiguizează prin interpretarea celorlalţi. De aceea, faptul că unele personaje centrale din *Le Planétarium* se cheamă mătuşa Berthe (un père Goriot în altă ipostază ?), Gisèle, Alain Guimiez etc., nu însemnează o nouă tentativă de apropiere de romanul tradiţional, nominalizarea personajelor fiind nesemnificativă din acest punct de vedere.

Absenţa *naratorului-anchetator,* care din diverse posturi de observare relatează cititorului impresiile sale, comunicate de obicei ca judecăţi probabile, impune scriitoarei realizarea unei transparenţe totale a suprafeţei realităţii, ceea ce face ca impresiile elementare şi gîndurile finite să capete o culoare mai precisă. Zgîrcenia, frica, ura, orgoliul, iubirea, invidia, reprezintă fundalul pasional, transparent, emis sub forma unor efluvii elementare de către personajele romanului.

Dar aceste reacţii transparente, care pun în lumină un anumit context de relaţii umane interindividuale, nu sînt declanşate de raporturile directe dintre oa-

[1] *Op. cit.,* p. 278.

meni, ci de atitudinea acestora faţă de lucruri. Pe această cale ni se pare că se dezvăluie noutatea romanului şi distanţa sa faţă de personajele balzaciene, dominate şi ele pînă la sufocare de mobile. Referindu-se la raportul dintre oameni şi lucruri, Michel Butor preciza în eseul său *Philosophie de l'ameublement* că „dacă în romanul din secolul al XVIII-lea obiectele nu intervin prea des, aceasta se datoreşte faptului că societatea pare încă foarte stabilă. Începînd de la revoluţie, obiectele capătă o importanţă din ce în ce mai mare, pentru că în instabilitatea socială şi în transformările interioare ale personajelor obiectele şi mai ales mobilele, obiectele casnice, reprezintă unul din punctele de sprijin cele mai sigure". [1]

O anumită *filozofie a mobilelor* este evidentă şi în romanul *Le Planétarium.* Dar în vreme ce pentru Balzac, de pildă, obiectele casnice constituie o modalitate de dezlegare a *istoriei unei familii,* de localizare a unui personaj în timp şi, în ultimă instanţă, o cale de cristalizare a unui caracter, pentru Nathalie Sarraute obiectele au o altă semnificaţie. Casa cea nouă a mătuşii Berthe, mînerul şocant de la uşă, fotoliile căutate de tînăra familie Guimiez, stabilesc un alt raport între oameni decît cel întîlnit în romanele lui Balzac şi Zola.

[1] M. Butor, *Répertoire* II, Les Editions de Minuit, 1964, p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

Lucrurile din romanul *Le Planétarium* nu mai constituie mijloace de referinţă, destinate să intre în componenţa biografiei unui personaj sau în datele lui caracterologice. Ele devin un fel de elemente catalizatoare, care prin simpla prezenţă constituie un suport existenţial. Aruncate în existenţă, personajele din *Le Planétarium* sînt fascinate de obiecte. Dar trăind într-o lume degradată, aceste personaje nu pot căuta decît valori degradate. De aceea crisparea lor în aparenţă se traduce prin risipa de afecţiune pentru obiecte, marca atitudinii lor existenţiale rămînînd astfel mereu neautenticitatea.

Explicînd simbolul operei sale, Nathalie Sarraute precizează că „*Planétarium* nu este cerul adevărat, ci cerul artificial". Într-adevăr, ataşarea personajelor la o gamă relativ variată de valori neautentice, demonstrează cum fiecare dintre acestea are cerul său artificial. Maniacă şi avară, mătuşa Berthe îşi caută acest cer artificial într-un apartament parizian, unde o frapează neplăcut anumite elemente decorative. Raportul ei cu lucrurile rămîne mereu necreator, demonstrînd doar fixaţii şi anxietăţi obscure. Dar Gisèle şi Alain Guimiez, tînărul cu vagi adeziuni cultural-artistice, au şi ei un anumit univers planetar, din care răzbate cu greu teama alunecării sub un alt cer artificial. Subconversaţia dezvăluie cu finеţe aceste anxietăţi, care înlătură doar fascinaţia unor obiecte prin altele: „Ascultă, Alain, aş vrea să-ţi spun. Pentru moment am impresia, nu-i aşa, că n-ai să te superi ? Tu ştii

Scanned with OKEN Scanner

că nu-ţi pot ascunde nimic... Îţi vorbesc ca mie însumi... Mi se pare că noi ţinem un pic prea mult la aceste lucruri, la aceste fotolii, la aceste frumoase obiecte. Le-am acordat prea multă importanţă. Luînd un lucru sau altul, se pare că ar fi o problemă de viaţă şi de moarte... Nu ştiu cum să-ţi spun, dar pentru moment mi se pare... că sîntem puţin în afara vieţii, că ne risipim forţele..." [1] Dar subconversaţia despre lucruri nu se rezumă doar la acest fragment de dialog. Ea însumează reacţia partenerului şi înregistrează totodată monologul interior. În felul acesta pauza aparentă devine plină: „Dar parcă se trezeşte, parcă îşi revine... Faţa lui este închisă, îngheţată, trebuie ajutat... Alţii sînt aici, alături de noi, alţii, sănătoşi, calmi, lucizi, normali, ne văd... ne judecă... au dreptate... Ascultă Alain, mama mi-a vorbit..." [2]

În acest labirint al lucrurilor, modificarea relaţiilor interindividuale este provocată de obiecte. Cerul artificial al mătuşii Berthe nu se poate suprapune exact peste cel al cuplului Guimiez, bătrîna zgîrcită şi maniacă reprezentînd elementul opresor. Aruncate printre obiecte, personajele din romanul *Le Planétarium*, pur şi simplu există. Ele nu pot crea evenimente, ci doar le suportă, izbutind să fie numere matricole într-o suită de aparenţe sau uneori nici atît. Trăind

[1] *Le Planétarium*, Gallimard, Le livre de poche, 1959, p. 68.
[2] *Op. cit.*, p. 68.

prin părerea și opinia celorlalți, cuplul Guimiez uneori capătă o anumită consistență, alteori este gata de a se dezagrega. Amenințătoare și dizolvante, vocile se aud și se contestă : „Ce îngrozitori sînteți, cît sînteți de răi. Puteți să-mi spuneți tot ce doriți împotriva familiei Guimiez, dar nu voi crede nimic atîta vreme cît n-am văzut cu ochii mei. Iar pe deasupra... Eu îi găsesc pe soții Guimiez fermecători. Iată. Sînt frumoși. Inteligenți. Afectuoși. Alain o adoră pe mătușa lui și aceasta îi dă..." [1]

Tehnica de relatare a scriitoarei apare în toată complexitatea ei. Cititorul nu-și poate da exact seama cine a emis această judecată favorabilă, așa cum nu poate fi sigur nici cine a înregistrat-o : „Vocea puternică, sigură, răsună în urechile lor ca un megafon care anunță călătorii din gară." [2] Percepția auditivă înregistrează o judecată de valoare care umple o anumită pauză pînă cînd autorul absent, regizînd din umbră acest montaj, aduce direct pe scenă personajele introduse în sfera suspiciunii : „Iată-i pe Guimiez. O pereche fermecătoare. Gisèle stă alături de Alain [...] Tante Berthe este așezată alături de ei..." Dar același receptacol constată nu mult mai tîrziu : „Acestea sînt efigii. Nu sînt adevărații Guimiez". [3] Suspiciunea are astfel efecte dizolvante. Cuplul Guimiez devine o simplă proiectare pe *cerurile artificiale* ale celorlalți.

[1] *Op. cit.*, p. 200.
[2] *Ibid.*, p. 200.
[3] *Ibid.*, p. 200.

O ingenioasă tehnică a montajului polifonic de voci cu rezonanţe interioare eterogene sugerează pulverizarea aparenţei într-o infinitate de aproximaţii. Celulele labirintului din romanul lui Nathalie Sarraute sînt pe măsura celor care le-au creat.

Universul reificat din *Le Planétarium* pune astfel în lumină procesul de deturnare a conştiinţei umane de la orice superlative existenţiale spre obiecte. Prin simpla prezenţă, acestea întreţin convertirea actelor autentice în aparenţă.

Excluzînd scriitorul-anchetator din *Le Planétarium*, Nathalie Sarraute îl învesteşte pe cititor cu atribute noi. Integrat de către autoare în conversaţia polifonică a *lumii care vorbeşte*, cititorul deţine el însuşi un post de observare care-l situează, ca pe un demiurg, deasupra acestui univers romanesc. Din această perspectivă, obiectele din roman nu mai sînt nici pentru el un simplu element de decor sau un simbol, ca în romanul clasic, ci un *suport existenţial*, care-l determină *să formuleze judecăţi de valoare*. Pe această cale, spiritul moralist al scriitoarei se dezvăluie cu multă subtilitate.

Devitalizată într-un anume fel prin anecdotica firavă şi lipsită de amuzament, ca şi prin lipsa deliberată de consistenţă a personajelor, arta romanescă profesată de Nathalie Sarraute înregistrează cu *Les fruits d'or* (1963) o nouă experienţă de laborator literar. Este ciudat faptul că scriitoarea ajunge la o largă recunoaştere publică, atestată de premiul internaţio-

Scanned with OKEN Scanner

nal de literatură (1964) prin cel mai dificil roman al său.

Ceea ce autoarea își propune să realizeze cu acest prilej, este romanul circulației unui roman, înregistrarea *fluxului sonor* al relației dintre opera de artă și opinia publică. Locul unor personaje ca Martereau sau soții Guimiez, atestate, negate sau deformate de *vocile* care interoghează sau evaluează, este luat de romanul fictiv *Les fruits d'or*, devenit *personajul* central al acestei opere. Astfel, se poate spune că ființa umană, situată în romanele anterioare între existență și neant, este substituită aici prin opera de artă.

Urmărirea destinului unei creații literare în contactul său cu publicul îi oferă scriitoarei prilejul de a realiza o *comedie umană* în *raccourçi* despre mediul artistic. Sondajul opiniei publice, capricioase, diverse și plină de contradicții, este făcut printr-un fel de stenograme verbale ingenioase, care însumează o complexă cronică de gesturi și mentalități. În felul acesta vocile se înfruntă și se contestă, romanul fictiv *Les fruits d'or* fiind apreciat din cele mai variate unghiuri de vedere. Ironia, satira, pastișa, vibrația lirică, recompun varietatea modalităților artistice prin care scriitoarea reconstruiește opinia publică. Aprecierea unui spirit clasic asupra romanului *Les fruits d'or* este notată fără comentarii: „*Les fruits d'or*, draga mea... cred că maestrul nostru, aici va fi de părerea mea... este o operă de artă, pentru ce? În primul rînd pentru că este adevărată. Totul este de

Scanned with OKEN Scanner

o extraordinară justețe. Mai real decît viața. Organizată. Ordonată. Savant construită". [1]

Altă voce, minată de un romantism îndoielnic, reține alte aspecte, cu o altă argumentație: „Știi că este frumoasă această cărțulie. Sînt îndrăgostit de Estelle. Scena cu clarul de lună... cascadele..." Cartea este judecată în alt caz pentru un anumit public: „Bravo, iată ce ne trebuie în acest moment, sentimente pentru midinete..." [2]

Bazate pe anumite principii, *vocile afirmative* sînt contestate de altele: „...Ei bine, puteți să spuneți ce vreți, dar eu, *Les fruits d'or*, nu-mi place așa ceva. Mi se pare plictisitoare. Este obscură, absconsă. Are pasaje pe care a trebuit să le reiau de trei ori..." [3]

Negarea operei se bazează și ea pe considerente eterogene. Căutătorii de influențe își spun și ei cuvîntul. Scena aceasta este o adevărată comedie în miniatură:

„O cărțulie ca *Les fruits d'or* este o adevărată ghicitoare. E făcută din bucăți adunate.. trucuri care sînt strînse de peste tot...

— Vă cred... Să știți că și eu l-am descoperit în roman pe Anacreon.

— Eu pe domnișoara de Scudéry...

— Lautréamont...

[1] *Les fruits d'or*, Gallimard, 1965, pp. 61—62.
[2] *Op. cit.*, p. 116.
[3] *Ibid.*, p. 85.

Scanned with OKEN Scanner

— Şi Sterne, să vedeţi. El mai ales...
— Nu, aici eu nu sînt de acord. Vă amintiţi de Thomas Mann, de primele lui scrieri ?
— Bine dar Bréhier cunoştea germana ?
— Au fost publicate de multă vreme într-o mică ediţie în limba franceză, epuizată, este adevărat, dar am avut un exemplar în mînă, acum cîţiva ani. Asemănarea este stupefiantă." [1]

Introdusă în sfera suspiciunii, opera de artă, ca şi fiinţa umană, se aneantizează. Contactul dintre autentic şi aparent se produce de data aceasta prin *vocile* înregistrate pe banda sonoră a opiniei publice, care sugerează rezonanţa operei într-o lume de aparenţe. Stenogramele fluxului verbal de reacţii publice sînt în aşa manieră construite încît îl angajează pe cititor în cristalizarea unei opinii faţă de acest univers de aparenţe, în care totul se dezagregă. Subtextul operei dezvăluie intenţii satirice incontestabile, dar şi un scepticism puţin voalat, relativ la destinul public al operei de artă. *Les fruits d'or* este o operă cu caracter parabolic, care într-un anume fel sugerează însăşi traiectoria publică a creaţiei literare a Nathaliei Sarraute.

Literatură de laborator, construită cu o savantă grijă pentru detaliul aparent insignifiant, susţinută de un talent cu o uluitoare capacitate de invenţie verbală, opera Nathaliei Sarraute este condamnată la o circu-

[1] *Ibid.*, p. 213.

Scanned with OKEN Scanner

lație relativ restrînsă prin tot ceea ce-i conferă atributul de unicitate.

Universul romanesc creat de prozatoarea franceză pune în lumină fizionomia spirituală a unui scriitor moralist modern, care denunță convenția ucigătoare, clișeul steril al gîndirii comode și iresponsabile, somnolența trăirii neautentice printre ceilalți.

Spre deosebire de Alain Robbe-Grillet sau Michel Butor, care-și compun un stil neutral și transparent, evitînd sistematic metafora cu coloratură afectivă, Nathalie Sarraute nu face apel decît arareori la *stilul de gradul zero*, caracterul oral și vibrația afectivă a scrisului său, constituind o discretă modalitate de marcare a atitudinii scriitorului moralist. Lecția de activism creator este mereu implicată în operă.

Romancieră a *tropismelor* și a *aparențelor*, Nathalie Sarraute realizează prin *subconversația* operei sale invitația spre o trăire autentică și lucidă.

FINTINARU NECULAI

Scanned with OKEN Scanner

Michel Butor și enigma suprafețelor realității în roman

Pentru Michel Butor romanul este o artă totală, destinată să reconstituie o anumită viziune cinemascopică asupra realității. Distribuite pe suprafețe, încărcate cu semnificații specifice, personajele din operele scriitorului francez sînt integrate într-o colectivitate sau aspiră spre aceasta. Traiectoria unor existențe eterogene, desfășurată în interiorul unor mari imobile sau orașe labirintice, impune căutarea unor soluții artistice adecvate tentativei de organizare simetrică a imaginilor simultane, decupate din fluxul cotidian.

Cunoscător profund al capodoperelor romanului din secolele XIX și XX, familiarizat cu structurile compoziționale din muzica modernă și cu viziunea realității ca suprafață, întîlnită în artele plastice, Michel Butor se apropie de creația literară după o îndelungată și lucidă reflectare asupra căilor sale de dezvoltare în epoca noastră.

În *Intervention à Rayaumont* (1959) scriitorul realizează un act de confesiune literară, plin de semnificație pentru înțelegerea evoluției sale artistice: „Am ajuns la roman din necesitate. N-am putut să-l evit. Iată cum s-au petrecut lucrurile mai îndeaproape. Am făcut studii de filozofie și în acest timp am scris o

Scanned with OKEN Scanner

mulțime de poeme. Dar între aceste două domenii ale activității mele există o prăpastie imensă. Din multe puncte de vedere, poezia mea era neclară, antiraționalistă, în vreme ce eu doream evident să aduc claritate în problemele obscure din filozofie. Cînd am plecat din Franța, m-am găsit în fața acestei dificultăți interioare: cum se puteau corela toate acestea? Romanul mi-a apărut ca o soluție personală, pornind din momentul în care studiul marilor autori din secolele XIX și XX mi-a demonstrat că în operele lor există o aplicare magistrală a unei fraze din Mallarmé: *Fiecare efort asupra stilului duce la versificație.*" [1]

Profesiunea de credință a lui Michel Butor pune în lumină, pe de o parte, năzuința sa de a concilia proza cu poezia și cu filozofia raționalistă, pe de altă parte, aspirația sa spre simetrie. Opera literară, ca artă totală, implică o anumită știință și pacientă a travaliului artistic. Așezată sub zodia rațiunii, creația literară este pentru Michel Butor un mijloc de realizare a echilibrului interior. În raportul dintre eul creatorului și realitate, romancierul este conceput ca un factor de recepție și de transmisie. Materia romanescă își caută singură forma de organizare, autorul urmînd să beneficieze doar de știința celui care trebuie s-o nască.

[1] *Répertoire, I,* Les Éditions de Minuit, 1960, p. 271.

Scanned with OKEN Scanner

Spirit raţionalist, înzestrat cu o profundă capacitate de detectare a structurilor artistice posibile astăzi în roman, Michel Butor este şi el tentat de proza experimentală, din considerente cu totul diferite de cele întîlnite la Alain Robbe-Grillet sau Claude Mauriac. Pentru Michel Butor romanul este în primul rînd naraţiune, dar în vreme ce o povestire oarecare, prin care se relatează un eveniment cotidian, este verificabilă, naraţiunea romanescă nu poate fi supusă unor asemenea criterii, fiindcă ea ne comunică doar aparenţa realităţii.

Din acest motiv, scriitorul consideră romanul ca un domeniu al fenomenologiei. El ne permite să constatăm felul în care poate să ne apară realitatea în laboratorul creaţiei. Dar acel triplu raport stabilit de autor între conştiinţă şi realitate, concretizat printr-o atitudine de *denunţare, explorare* sau *adaptare,* reprezintă elementul fundamental care determină înnoirea tehnicii romanului. O astfel de intenţie inovatoare vizează în cele din urmă însăşi noţiunea de roman. După părerea scriitorului, liniile directoare ale evoluţiei prozei în epoca noastră pun în lumină, pe de o parte, implicaţiile epice ale artei romaneşti, pe de altă parte, aspectele sale didactice.

Pornind de la asemenea premise, este firesc ca autorul să fie în mod deosebit preocupat de tehnica romanului, forma fiind pentru el soluţia artistică adecvată detectării realităţii epocii noastre. Din acest punct de vedere eseul său *Recherches sur la téchnique*

Scanned with OKEN Scanner

du roman constituie o adevărată coloană vertebrală a esteticii artei romanești pe care scriitorul o formulează.

Dar, după ce într-un alt eseu mai vechi, *Le roman comme recherche* (1953), Michel Butor acceptase că „romanul este o formă particulară a povestirii“ [1], acum adaugă că „narațiunea ne redă lumea, dar ea ne înfățișează în mod fatal o lume falsă“ [2]. Fuziunea între real și imaginar devine astfel inevitabilă în roman. Creîndu-și în permanență un limbaj adecvat acestui gen specific de transmitere de informații, romanul este poezie.

După ce autorul reține acest aspect caracteristic al narațiunii romanești, abordează conceptele de timp și spațiu în proză. Prima observație fundamentală pe care M. Butor o formulează se referă la faptul că narațiunea liniară a vechilor aezi, care păstrează o anumită simetrie a cronologiei evenimentelor, nu mai este de multă vreme posibilă în roman. Orice personaj nou, introdus într-o operă epică, impune reconstituirea unui anumit trecut și abandonarea unui alt personaj. Dar aceasta duce la suspendarea narațiunii liniare și a cronologiei clasice.

Aceste reîntoarceri, reluări și reveniri îi permit scriitorului ca pe baza unor analogii cu structura operelor muzicale, să pună în lumină prezența inevitabilă a

[1] *Op. cit.*, p. 7.
[2] *Répértoire*, II, 1964, p. 88.

Scanned with OKEN Scanner

contratimpului temporal în roman. Toate aceste întreruperi şi salturi se bazează pe un anumit ritm obiectiv de evaluare a rezonanţei interioare a timpului, viaţa contemporană caracterizîndu-se, după părerea autorului, prin *discontinuitate temporală.*

Perceperea formelor variate de trecere a timpului îi oferă scriitorului prilejul să scoată în evidenţă încă un aspect fundamental pentru arta romanului contemporan, reprezentat de *vitezele timpului.* Existînd un timp al naraţiunii, al elaborării operei şi al lecturii, Michel Butor demonstrează în mod convingător posibilitatea variată de care dispune prozatorul pentru structurarea diferitelor *viteze ale naraţiunii,* tehnica punerii în paranteză a unor evenimente, ca şi absenţa unor fapte oarecare, putînd să ducă la consecinţe importante pentru semnificaţia generală a operei.

Cercetarea timpului în roman nu poate fi desprinsă de conceptul de spaţiu. Concluziile la care a ajuns Bergson în acest sens, ca şi unii fenomenologi germani, sînt din plin puse la contribuţie. Timpul ajunge astfel să fie evaluat de scriitor ca un anumit traiect în spaţiu. Spaţiul fiind însă mereu ocupat de obiecte, direcţiile din interiorul lui nu mai pot fi echivalente, ca în geometria clasică. *Cîmpul local* are şi el o biografie a lui, ceea ce imprimă o anumită organizare a structurilor temporale. De aici rezultă, după părerea lui M. Butor, acele „descrieri minuţioase de obiecte"

Scanned with OKEN Scanner

care au impus *realismul optic*, iar mai tîrziu *şcoala privirii* în roman.

Raportul spaţial şi temporal dintre personajele situate într-un anumit *cîmp local*, determină totodată şi o arhitectonică pronominală specifică. Frecvenţa unor forme pronominale fundamentale, ca *eu, tu, el, voi*, are cu totul altă motivaţie decît cea întîlnită la Nathalie Sarraute. Ea însumează în primul rînd *autorul, cititorul* şi *eroul*, dinamica formelor pronominale fiind dictată de distanţa epică creată de autor prin relatarea povestirii la persoana a treia sau la persoana întîi. Dar scriitorul adaugă pe bună dreptate că jocul pronumelor reprezintă în acelaşi timp un mijloc de distingere a diverselor niveluri ale conştiinţei în raport cu un anumit fenomen dat.[1] Modalităţile pronominale de referinţă i se par atît de importante, încît le consacră un substanţial eseu, intitulat *L'Usage des pronoms personnels dans le roman*. Cercetarea substituturilor lui *el* în *Comentariile* lui Cezar, rolul formei pronominale *eu* în opera lui Descartes, valenţele stilistice ale persoanei a doua plural la Faulkner, îl ajută pe M. Butor să descifreze consecinţele estetice ale arhitectonicii pronumelui în romanul contemporan. După părerea sa, cunoaşterea profundă a virtualităţilor stilistice care pot rezulta dintr-o ingenioasă utilizare a formelor pronominale, are rezonanţe notabile în diversele structuri ale epicii contemporane. Într-o

[1] *Op. cit.*, p. 97—98.

Scanned with OKEN Scanner

narațiune multiplană, ea facilitează stabilirea unui *raport vertical* între *autor, cititor* și *mediul ambiant,* iar la *modul orizontal* permite realizarea unei simetrii specifice a relațiilor dintre personajele unei opere literare. [1]

Conceput astfel ca o artă totală, romanul este pentru M. Butor narațiune, poezie, descriere și dramă. Structura lui polifonică permite surprinderea raporturilor multiple dintre individ și grupul uman în ansamblu, explorarea suprafețelor unui univers aparent opac și denunțarea semnelor unei realități, convertită în mit. *Passage de Milan* (1954), primul roman al lui Michel Butor, pune în mod elocvent în lumină specificul acestei proze polifonice, pentru care autorul pledează cu o evidentă căldură. Fabula romanului nu are o semnificație deosebită. În mod deliberat, scriitorul aduce pe prim-plan maniera în care el, ca element receptor poate percepe o realitate complexă, găsind în același timp și modalitatea cea mai adecvată de comunicare a acesteia. Totuși nu ne găsim în fața unui roman, în genul lui *Herr Meister* (1963) de W. Jens, sau a narării modului de concepere a unei povestiri, procedeu frecvent întîlnit la Unamuno.

Viziunea cinemascopică a realității se produce prin tentativa de surprindere a traiectoriei cotidiene pe care o oferă destinul unor oameni dintr-un bloc cu șase etaje, situat în Passage de Milan, nr. 6, stradă fictivă din Paris.

[1] *Ibid.*, p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

Reconstituirea existenței cotidiene dintr-un imobil oarecare este o preocupare veche. Pentru a dezvălui viciile tainice ale oamenilor, Lesage ridica acoperișurile caselor cu ajutorul intervențiilor unui diavol ciudat ca Asmodeu, cunoscutul personaj din *Diavolul șchiop*. În romanul său *Carlton* scriitorul român Cezar Petrescu descrie viața dintr-un imobil cu numeroase apartamente, înaintea unei catastrofe. În ordinea anticipărilor, critica literară consideră pe bună dreptate mai apropiat de *Passage de Milan,* romanul *El Jarama* al scriitorului spaniol Rafael Sanchez Ferlosio [1], dar viziunea cinemascopică a unor secvențe eterogene din realitate poate fi întîlnită și în romanul lui Eugène Dabit, *Hôtel du Nord* (1930) sau în cunoscuta operă a lui J.-P. Sartre, *Le Sursis* (1945). Roman al colectivității umane în care acțiunile individuale recompun imaginea de ansamblu, *Passage de Milan* are o structură filmică. Pornind de la ideea că narațiunea polifonică trebuie să facă uz de anumite forme literare mobile [2] care să sugereze cît mai exact sincronia unor evenimente, Michel Butor introduce în romanul său cele mai diverse modalități literare pentru a putea reconstrui diversele raporturi dintre indivizi și colectivitate, într-un spațiu de mare întindere. Blocul cu șase etaje din Passage de Milan 6, reprezintă astfel

[1] Cf. R. M. Albérès, *Butor*, Éditions Universitaires, 1964, p. 18.

[2] *Répertoire*, II, p. 86.

Scanned with OKEN Scanner

o imensă scenă deschisă, secţionată în multiple compartimente, în care simultan au loc evenimente diferite. Întregul roman este realizat printr-o cunoscută tehnică a montajului, frecvent întîlnită la prozatorii contemporani. Personajele sînt aduse direct în scenă prin scurte secvenţe narative, pasaje lirice sau scene de teatru în miniatură. Evenimentele se compun şi se interferează sub ochii cititorului. Între timpul acţiunii, actul lecturii şi al realizării operei fiind o suprapunere desăvîrşită, determinată de valenţele stilistice specifice prezentului continuu. Într-o manieră cu totul diferită de cea întîlnită la Nathalie Sarraute, universul balzacian de viaţă suportă doar o deviaţie de perspectivă, susţinută de o altă tehnică literară. Astfel, naraţiunea polifonică din *Passage de Milan* este punctată de descrieri de interioare, mobile, obiecte, detalii vestimentare, gesturi, comportamente. Secţiunea verticală a acestui vast imobil reprezintă un labirint deschis. Ea este realizată printr-o ingenioasă juxtapunere de evenimente care nu sînt ierarhizate într-o intrigă ascendentă, ci doar integrate într-o viziune cinemascopică de ansamblu.

Derularea filmului care surprinde doar cîteva ore din existenţa cotidiană a unor familii, începe cu cei de la etajul VI. Camera de luat vederi transmite secvenţe scurte şi rapide, reportajul filmat începînd cu familia Ralon. O mamă văduvă, o rudă săracă şi cei doi fraţi clerici, Alexis şi Jean, compun acest menaj fără note particulare deosebite. După familia Ra-

Scanned with OKEN Scanner

lon, scriitorul realizează într-o nouă manieră o altă secvență despre familia cea numeroasă a lui papa Mogne. Locul narațiunii clasice cu fraze ample este luat de o descriere succintă, bazată pe notații de mare concizie :

„Ușa de la intrare s-a deschis în fața lui Jeanne și Henri, cea de la salon în fața lui papa Mogne, iar cea de la coridor în fața mamei care, ștergîndu-și mîinile cu șorțul, îl scoate și își aranjează repede părul.

— Bună ziua, dragă, ce mai faci ?

O îmbrățișează.

Socrul și ginerele s-apropie unul de altul, protejați, supravegheați de soțiile lor.

Prefăcătorii, aparențe.

Bună ziua, dragă Henri, ce mai faci ?

Intrați în sufragerie, spune stăpîna casei. Supa. Dezbracă-te Viola“ [1].

Convenția socială este astfel surprinsă prin notația meticuloasă a comportamentului care compune aparența. Relatarea aparține scriitorului reporter, format la *școala privirii.*

Atunci însă cînd scriitorul construiește imaginea unei familii de burghezi ajunși, de genul celor din casa Vertigues, recompunerea interiorului se face în spirit balzacian. Lucrurile, mobilele, obiectele de artă sînt

[1] *Passage de Milan,* Les Éditions de Minuit, 1954, p. 47.

date fundamentale care refac biografia acestor parveniți. Casa este „imensă, mobilată cu dulapuri cu cărți și două vitrine pline cu țesături coptice și papirusuri ; deasupra lor se găsesc peisaje mari și întunecate ale unui pictor alsacian din secolul al XVII-lea, cu urme de orașe și incendii în depărtare..." [1] Pe această cale scriitorul face ca o realitate opacă să capete o anumită transparență. Blocul din Passage de Milan, nr. 6, devine o imensă vitrină de sticlă în care reporterul înregistrează o mare diversitate de mișcări și acte simultane : „Frederic Mogne se așază în salon, aproape de masa cea mică, unde fiul său Felix are obiceiul să-și facă temele" [2].

În această diversitate de comportamente, scriitorul poate distinge note comune, repetări de situații și de gesturi de la un grup la altul : „La Ralon, doamna Tenant este stăpîna bucătăriei, la fel cu abații în cabinetele lor de lucru" [3].

Cînd o altă celulă a labirintului devine transparentă și autorul îl surprinde pe estetul Samuel Léonard, precizează laconic că „s-a așezat la masă, imediat după întoarcere" [4].

Viziunea aceasta stratigrafică a colectivității este marcată de vagi indicații topografice : „Deasupra lui Sa-

[1] *Op. cit.*, p. 67.
[2] *Ibidem*, p. 16.
[3] *Ibid.*, p. 17.
[4] *Op. cit.*, p. 37.

Scanned with OKEN Scanner

muel Léonard, familia Vertigues. Deasupra familiei Vertigues, familia De Verre" [1].

Naraţiunea descriptivă din prima parte a romanului duce la această transparenţă a celulelor labirintice, dar nu şi la comunicarea între ele. Aceasta se realizează la început doar prin actul lecturii, convergenţa planurilor existenţiale devenind însă posibilă din momentul în care scriitorul polarizează atenţia acestui mic furnicar uman în jurul unor evenimente.

Pe această cale, aşa cum remarcase criticul francez R.-M. Albérès, viziunea unanimistă asupra realităţii începe să se contureze. [2] Evenimentul care facilitează comunicarea dintre aceste spaţii transparente dar încă închise este seara de dans, organizată de familia Vertigues, a căror fiică împlinea douăzeci de ani. Prin urmare o suită de existenţe comune se conjugă printr-un eveniment care nu iese nici el din sfera cotidianului banal. Micile întîmplări familiale se suprapun peste acest fapt, destinat să atragă fluxul interesului din întregul imobil. Louis Ralon, invitat la rude, participă la această seară de dans, fiii lui Mogne la fel, nepoata lui Samuel Léonard vine şi ea, iar menajera din familia Ralon ajută la bucătărie pe cei din familia Vertigues, care intră în centrul atenţiei. Intriga romanului nu înregistrează totuşi o linie ascendentă. În schimb viziunea cinemascopică a reali-

[1] *Ibid.*, p. 74.

[2] R.-M. Albérès, *Butor*, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

tăţii iese puternic în relief. Comunicate în mod fatal succesiv, datorită specificului prozei, întîmplările simultane se sincronizează pe planul conştiinţei elementului receptor. *Camera de luat vederi* este fixată cu predilecţie asupra serii de dans. Gesturi sincopate, cuvinte banale, comportamente necxplicabile, priviri tainice, detalii vestimentare, obiecte multiple, totul intră în sfera de înregistrare a aparatului care reface o suprafaţă eterogenă şi uneori misterioasă.

Virtuţile prozei polifonice abia acum pot ieşi în evidenţă în toată plinătatea. Actele preliminare din familia Mogne pentru această seară de dans reprezintă o semnificativă scenă de comedie, în care dialogul se sedimentează peste monologul interior, identitatea unor gînduri şi comportamente ducînd la adevărate suprapuneri de imagini :

„Şi tu, bietul meu Felix, doar nu vei rămîne singur, cînd cei doi mai mari merg să se amuze.

Aparteuri :

Frederic : idioata.

Filip : vacă bătrînă.

Jeanne, Viola, Martine : curioasă, incorijibilă.

Vincent, Gerard : de ce să mă amestec.

Paul Mogne : obositoare, crudă, ca întotdeauna.

Julie... taie discuţia.

Dar nu e nevoie, bineînţeles că şi el este invitat“ [1].

De la aproximaţia logică pe marginea reacţiilor posi-

[1] *Op. cit.*, pp. 66—67.

Scanned with OKEN Scanner

bile la un fapt consumat, romancierul format la şcoala privirii notează cu fidelitate mişcarea care izbeşte retina. „Este un vals de Strauss ! În interior trei perechi se învîrtesc : Henri Delétang şi Angèle, el puţin afectat, ea puţin speriată, dar ritmul este sigur, — Philippe Sermaize şi Gisèle, — bunăvoinţă, dar o lipsă de dispoziţie evidentă la tînăra fată..." [1]

Ca într-un semnificativ montaj de teatru, lumina puternică a reflectorului trece de la detaliu spre alte personaje care intră în imaginea de ansamblu. „Conversaţie politicoasă, cu gîndul în altă parte între Denis Pétipote şi un oarecare Ducric : politică vagă, ţigarea în gură. Henri Tonet, foarte înalt, părul ondulat, degete fine, o ajută pe doamna Vertigues să facă onorurile bufetului... [2]

Notaţia este impresionistă. Propoziţiile sînt scurte şi sincopate. Stilul eliptic înregistrează suprafaţa cu dinamica ei, la modul constatativ. Naraţiunea se apropie de formula de comunicare multiplă, dar foarte concentrată, întîlnită în scenariul de film. O altă secvenţă din roman ni se pare semnificativă în acest sens :

„El deschide geamul de comunicare şi încearcă să treacă. Îl sparge în mîini, îl aruncă.

Sticlă uşoară.

Sînge.

[1] *Op. cit.*, p. 92.

[2] *Ibid.*

Coboară pe treptele scării mari, se șterge pe pantaloni. Ușa familiei Vertigues este larg deschisă ; o lumină slabă o conturează.
Întrerupătorul.
O vede pe Angèle mirată că Delétang o sărută pe gură ; aruncă un sfeșnic.
Fugă. Cădere“ [1].
Realitatea devenită transparentă, se întunecă din nou. Faptul cotidian banal începe să fie învăluit într-un anumit mister. În acest flux al „miracolelor cotidiene“, întîlnite adeseori în opera scriitorului american Th. Wilder, se produce o crimă inexplicabilă : Henriette este găsită moartă. Autorul notează lapidar. „Căci totul se sfîrșise cînd au venit și au putut constata că era moartă.“ Între amurgul cu lumina lui slabă, care acoperise un oraș tentacular, și zorii aducători de liniște, mișcarea larvară a unei lumi dintr-un imobil labirintic și-a reluat cursul obișnuit.
Passage de Milan este notația sobră a unui voiaj interior, slujită de o certă stăpînire a narațiunii polifonice. În relația dintre conștiință și existență, motivul voiajului care descoperă o realitate opacă sau adversă, va intra în categoria componentelor fundamentale ale romanelor lui Michel Butor. Un exemplu elocvent îl constituie opera sa *L'Emploi du temps* (1956).

[1] *Ibid.*, p. 273.

În eseul *L'Espace du roman*, autorul precizează că „Orice ficțiune se înscrie în spațiul nostru ca voiaj și din acest punct de vedere, se poate spune că aceasta este tema fundamentală a întregii literaturi românești ; orice roman care povestește o călătorie este deci mult mai clar, mai explicit decît acela care nu este în stare să exprime metaforic această distanță între locul lecturii și acela unde ne transpune narațiunea“ [1].

Astfel, ficțiunea unui voiaj în imobilul din Passage de Milan, nr. 6, se convertește în *L'Emploi du temps* în traiectul complicat al cunoașterii unui oraș monstruos ca Bleston (Manchester). În totalitatea lui, romanul *L'Emploi du temps* are ceva din tenta caracteristică a filmului neorealist italian. Existența cotidiană, cenușie a unor funcționari obișnuiți ai firmei *Matthews and Sons*, restaurantele și hotelurile ieftine, peste care se suprapun vibrațiile lirice ale unor iubiri nerealizate, constituie doar fundalul general al acestui roman de coloratură neorealistă. Fundamentală rămîne însă ficțiunea străinului, întîlnită în secolul al XVIII-lea la Montesquieu, Voltaire sau Swift, utilizată și de M. Butor într-un alt sens.

Venit să-și facă un anumit stagiu la firma *Matthews and Sons*, funcționarul francez Jacques Revel pătrunde într-un oraș labirintic, plin de enigme, pe care dorește să le descifreze. Ancorarea în Bleston și primul contact cu orașul sînt relatate în spiritul unei proze

[1] *Répértoire*, II, p. 44.

Scanned with OKEN Scanner

în care ficțiunea străinului amintește ceva din *Leviathan*-ul lui Julien Green și *Castelul* lui Kafka.
Jacques Revel descinde în gară cu un alt tren decît cel anunțat, orașul este acoperit de ceață și cunoștințele lui de engleză sînt sumare. Scrisoarea cu adresa hotelului s-a rătăcit și ea, nu se știe unde, iar acest călător străin nu poate formula față de șofer nici o dorință precisă, încît este nevoit să revină în gară.
Relatarea este la persoana întîi. Scriitorul care elogiază într-un erudit eseu literatura epistolară din secolul al XVIII-lea pentru soluțiile artistice oferite, face uz de o tehnică similară, realizată însă dintr-o altă perspectivă temporală.
Romanul *L'Emploi du temps* are caracterul unui jurnal în care perspectiva asupra evenimentelor este a lui Jacques Revel, cu care autorul se identifică. Dar dacă itinerariul existenței acestui personaj, proaspăt descins în Bleston este fixat între luna *octombrie*, cînd sosește și luna *septembrie* din anul următor, cînd pleacă, însemnările din jurnal încep în *mai*, după traversarea primei etape de integrare în necunoscut. Sincronia dintre evenimente, actul redactării și actul lecturii nu mai este posibilă, ca în *Passage de Milan*. *Vitezele timpului*, semnalate de scriitor într-un eseu al său, apar aici în toată plinătatea. Astfel, Jacques Revel vine la Bleston în *octombrie*, dar începe redactarea jurnalului în luna *mai*. De la decalajul acesta de timp care demonstrează reconstituirea unui *trecut* apropiat din perspectiva unui *prezent* care se face,

Scanned with OKEN Scanner

dar nu este comunicat, autorul ajunge la o anumită mixtură a evenimentelor trecute și prezente și deci inevitabil, la o interferență a vitezelor timpului.
M. Butor realizează astfel o arhitectonică riguroasă a timpului, semnalată de unii critici cu o vădită încîntare, pe care o reproducem, dat fiind caracterul ei de coloană axială în *L'Emploi du temps :*

I	II	III	IV	V
mai	*iunie*	*iulie*	*august*	*septembrie*
octombrie	iunie	mai	iunie	august
	noiembrie	iulie	aprilie	iulie
		decembrie	august	martie
			ianuarie	septembrie
				februarie

În acest tip de *roman-recherche,* bazat pe o intrigă cu caracter de anchetă, asemănătoare cu cea întîlnită în proza lui Alain Robbe-Grillet, schema timpului pune în primul rînd în lumină raportul dintre actul căutării lui Jacques Revel și timpul redactării jurnalului său. Pe măsură ce timpul redactării prilejuiește reluări și reveniri asupra unor date absente din jurnal, ajungîndu-se la fuziunea dintre diversele *viteze ale duratei,* spațiul total al acțiunii romanului se compune și mișcarea eroului pe toate dimensiunile timpului se amplifică.
Asemănată de Georges Raillard cu un templu [1], arhitectonica de ansamblu a romanului pune în lumină

[1] M. Butor, *L'Emploi du temps,* le monde en 10/18, 1957 ; *L'Exemple* par G. Raillard, pp. 443—451.

o construcţie riguroasă, întîlnită în teatrul clasic. *L'Emploi du temps* este astfel distribuit simetric în cinci acte. Ele reprezintă un gen de staţii existenţiale pentru eroul ieşit din neant şi cufundat din nou în neant, după epuizarea ultimului act. Jurnalul lui Jacques Revel consemnează aceste momente fundamentale care sînt : *Intrarea, Semnele, Accidentul, Cele două surori* şi *Adio.* Între *Intrare* şi *Adio,* Michel Butor realizează o intrigă circulară.

Faptul este semnificativ, deoarece în totalitatea sa, romanul *L'Emploi du temps* este o parabolă despre năzuinţa de cunoaştere a realităţii şi limitele sale. Jacques Revel vine la Bleston cu vagi amintiri culturale. Între dorinţa sa de *„decriptare"* a oraşului monstru şi suprafaţa vieţii cotidiene, se interpun în permanenţă actele de cultură.

Însăşi sursa iniţială care declanşează tentativa de dezlegare a enigmelor unei lumi necunoscute este de natură livrescă, fiind reprezentată de romanul poliţist *Crima din Bleston,* atribuit unui autor necunoscut.

Ispitit de ideea refacerii traiectului crimei şi a locului exact unde s-a săvîrşit, Jacques Revel începe investigarea oraşului tentacular, înarmat doar cu planul acestuia.

Discrepanţele temporale, rezultate din distanţa între momentul trăirii unor evenimente şi consemnarea lor, se conjugă cu o dublă intrigă-anchetă. Refacerea unei

Scanned with OKEN Scanner

crime fictive dintr-un roman polițist se interferează în cele din urmă cu năzuința lucidă de explorare a unui oraș necunoscut.

Ca și Wallas, eroul din *Les Gommes*, romanul de debut al lui Alain Robbe-Grillet, și Jacques Revel pătrunde într-un univers labirintic, în care semnele realității, obiectele sau marile edificii fac parte din *geniul locului*, din biografia enigmatică a unei realități opace, greu de pătruns. La modul retrospectiv, paginile de jurnal scrise în *octombrie*, reconstituie ziua de *1 mai*, cînd eroul lui Butor, ancorat în necunoscut, are sentimentul apăsător al omului, cu privirea voalată: „Atunci apa ochilor mei nu era încă întunecată. După aceasta fiecare zi mi-a umplut privirea cu un alt grăunte de cenușă“ [1].

Ancorat în prezent, decis să pună în paranteză trecutul îndepărtat, Jacques Revel explorează astfel realitatea cu o privire care în mod lent se încarcă de mister. Descifrarea unor semne furnizează doar aparența unui act în plus de cunoaștere. Expediția eroului după adevăr se izbește mereu de o altă barieră de semne. Realitatea capătă o densitate din ce în ce mai mare pe măsură ce eroul angajat într-o traiectorie labirintică se afundă tot mai mult în ea. Rezumîndu-și destinul de eu cunoscător, rătăcitor printre enigme, Jacques Revel scrie: „Un afiș de ziar m-a dus spre romanul polițist al lui J. C. Hamilton, «Crima din

[1] *L'Emploi du temps, Le monde*, en 10/18, 1966, p. 10.

Bleston», iar lectura acestuia m-a îndrumat spre Vitraliul Ucigaşului, care la rîndul lui a provocat această conversaţie, care mă îndeamnă să merg spre Noua Catedrală ; totul apare ca o pistă trasată conform cu intenţia mea, o pistă unde fiecare etapă îmi dezvăluie termenul celeilalte, o pistă pentru a mă pierde mai profund" [1].

Itinerariul pe care se angajează Jacques Revel, străinul dornic să exploreze un oraş tentacular, este prin excelenţă cultural. Romanul poliţist în care se relatează o crimă fratricidă, fictivă, o localizează sub vitraliul Vechii Catedrale. Reprezentînd scena uciderii lui Abel de către Cain, vitraliul sugerează o primă etapă a voiajului printre semnele pline de ambiguitate. În acest itinerar se înscriu apoi muzee, expoziţii, obiecte de artă şi în cele din urmă oamenii pe care eroul lui Butor îi poate angaja în cursa lui pasionantă de decriptare a enigmelor.

Dar captivat de enigmele suprafeţelor oraşului Bleston, străinul din *L'Emploi du temps* rămîne un ins suspendat în colectivitate, un înstrăinat în mijlocul furnicarului uman.

Descoperind pe adevăratul autor al romanului *Crima din Bleston*, Jacques Revel nu se descoperă la timp nici pe sine şi nici pe cei din jur. Conştiinţa lui este o cameră obscură în care imaginile înregistrate sînt developate prea tîrziu.

[1] *Ibid.*, p. 113.

Incapabil să-şi sincronizeze sentimentele, cînd este alături de Roza şi apoi de Ana, Jacques Revel îşi dă prea tîrziu seama că le iubeşte. Fascinaţia lucrurilor şi a semnelor îl expropriază de vibraţia sentimentală, rezolută şi clară.

Prin acelaşi procedeu al proiectării unui eveniment pe două dimensiuni temporale diferite, Butor îşi pune mereu eroul în situaţia de a-şi examina faptele la modul retroactiv. În notele de jurnal din *august,* Jacques Revel rememorează fapte din *ianuarie,* care se interferează cu alte detalii de biografie sentimentală recentă: „Ana, Ana mea din ianuarie, pentru că în această perioadă a anului meu, în mijlocul lunii ianuarie, exemplarul din *Moartea din Bleston,* pe care ţi l-am împrumutat şi pe care l-ai dat acum lui James Jenkins..." [1] De la reconstituirea de fapte se face saltul la rememorarea afectivă: „Ana, Ana mea, cum aş putea oare să cred eu însumi că nu te-am iubit cu adevărat ?" [2]

Cronica evenimentelor are uneori caracterul unui reportaj narativ, distribuit pe mai multe *viteze ale timpului,* iar alteori este consemnată descriptiv şi laconic. Dar ea poate înregistra şi temperatura înaltă, adecvată poemului în proză, cînd invazia tardivă a sentimentelor capătă o forţă explozivă dureroasă. M. Butor, spre deosebire de Alain Robbe-Grillet, nu

[1] *Op. cit.,* 345.
[2] *Op. cit.,* p. 347.

Scanned with OKEN Scanner

este partizanul stilului neutral. Pagina de jurnal de vineri, 8 august, este exemplul cel mai elocvent pentru modul în care scriitorul francez înţelege să convertească proza în poezie. Fraza este ritmată. Prin simetria alineatelor sugerează amintirea unei alte iubiri eşuate. Repetiţia obsedantă a numelui Rozei se produce însă de fiecare dată într-un alt context şi într-o altă variantă a timpului :

„Roza pe care am regăsit-o în această urîtă şi apăsătoare seară de sîmbătă... printre tot felul de invitaţi... Roza care stătea aşezată la marginea acestei mese acoperită cu o faţă albă...

Roza care m-a privit într-o manieră atît de mişcătoare, ca şi cînd m-ar fi înţeles...

Roza cu care am luat masa în ziua următoare...

Roza care stătea atît de aproape de mine, strîngînd batista în mînă şi privind trenul care se îndepărta...

Roza pe care am condus-o acasă fără să pot intra...

. . . . . .

Roza la care trebuie să renunţ definitiv...

Roza, Persefona mea, Fedra mea, Roza mea..." [1]

Poemul în proză converteşte faptul cotidian într-un miracol simbolic, amintirea culturală transformă actul dureros al iubirii neîmplinite într-un mit cu sensuri multiple.

[1] *Ibid.*, pp. 299—303.

Voiajul experimental al lui Jacques Revel a început într-un decor cenuşiu de toamnă ploioasă. El prinde contururi într-o cameră ieftină de hotel şi se consumă alături de nişte funcţionari somnolenţi. Dar memoria faptelor culturale, prin capacitatea ei de asociere neprevizibilă a trecutului cu prezentul, deturnează actul cotidian în mitologie.

Într-un oraş labirintic, fluxul capricios al unei gîndiri analogice realizează metamorfoza Anei în Ariadna, străinul venit în Franţa la firma *Matthews and Sons*, are sentimentul că străbate un drum străvechi, parcurs de Tezeu şi Edip, pentru ca la sfîrşit să se plece învins în faţa oraşului enigmatic, în care s-a rătăcit inutil. Poemul în proză subliniază acest traiect existenţial al omului care şi-a pierdut contactul cu *geniul locului*: „Fantomă, sîmbătă în casa All Saints Gardens, unde asistam fără să mă amestec la recepţia dată în cinstea logodnicilor Ana şi James... Fantomă în după-amiaza zilei de duminică... Fantomă în fiecare seară, cînd utilizam mereu o altă rută la întoarcerea din restaurantul Svoord..." [1].

Ieşită din labirint, fantoma lui Jacques Revel părăseşte oraşul agonizant, care l-a înrobit, fără să poată lua nici o amintire cu sine. Aventura existenţială este, de fapt, încheiată, reîntoarcerea la punctul iniţial reprezentînd reintegrarea în plasma amorfă a anonimatului.

[1] *Op. cit.*, p. 434.

Scanned with OKEN Scanner

Roman parabolic al destinului individului tentat de aventura pasionantă a cunoaşterii, *L'Emploi du temps* este, după cum observă R.-M. Albérès „o algebră muzicală, o compoziţie ezoterică, mascată de o povestire aparent realistă" [1]

Voiajul străinului din Bleston în căutarea timpului pierdut s-a încheiat cu un eşec. Sentimentul tragic nu poate căpăta însă consistenţă, deoarece planurile temporale multiple, create de autor în mod deliberat, întreţin atît distanţarea personajului principal, cît şi a cititorului faţă de evenimentele relatate.

Cu *L'Emploi du temps*, proza contemporană înregistrează o nouă manieră de construcţie a romanului individului. M. Butor izbuteşte să aducă o viziune inedită asupra realităţii pe care o reconstituie prin prisma unui singur personaj. Ea rezultă din maniera ingenioasă de proiectare a lui Jacques Revel pe mai multe planuri temporale. Dar o dată cu aceasta romanul-jurnal şi întreaga proză epistolară contemporană trec printr-un proces de inovare complexă, de care istoricii literari şi scriitorii iau act ca de un fapt cîştigat pentru evoluţia artei romaneşti.

Beneficiind de experienţa literară a lui Joyce şi Faulkner, M. Butor face din motivul voiajului un pretext de reconstituire a unor arii geografice simbolice, vitezele suprapuse ale timpului sugerînd nivelurile mul-

[1] R.-M. Albérès, *Butor*, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

tiple ale stării de conștiință prin care ființa umană poate percepe realitatea.

Prezent în *L'Emploi du temps*, motivul voiajului va fi reluat dintr-o altă perspectivă în *La Modification* (1957).

Primit favorabil atît de către critica tradițională cît și de cea modernă, acest nou tip de roman realizat de M. Butor, reprezintă un semnificativ aliaj de clasic și modern.

Succesul public al acestei opere ușor accesibile, care i-a adus scriitorului o largă notorietate, deși nu face parte din rîndul celor mai izbutite și originale creații ale sale, rezultă în primul rînd din tematica familiară cititorilor de roman psihologic tradițional. *La Modification* este romanul unei crize de conștiință, petrecută în viața unui singur partener din tradiționalul trio conjugal, atît de frecvent întîlnit în proza moralistă.

Dar preocupat de romanul unei crize de conștiință, M. Butor se îndepărtează de viziunea realității ca suprafață, evoluînd într-o manieră proprie spre proza de adîncime. Scriitorul tentat de romanul fenomenologic, în care cititorul descifrează o realitate în curs de constituire, experimentează în *La Modification* descripția fenomenologică a unor mutații de conștiință.

Din procesul complex al acestor mutații, prozatorul comunică doar fluxul exterior, convertirea în acte, nu motivația lor cauzală.

Scanned with OKEN Scanner

Léon Délmont trăieşte o anumită dramă raciniană a opţiunii între iubirea pentru Cécile, tînăra din Roma care îi oferea iluzia conjuncturală a conservării tinereţii şi soţia sa Henriette, convertită prin trecerea timpului doar într-un depozit de amintiri.

Termenii conflictului par să aducă pe prim-plan toate elementele caracteristice unui anost roman moralist, în maniera celor scrise de P. Bourget. Dar cu ingeniozitatea sa cunoscută, M. Butor salvează romanul atît de căderea în melodramă, cît şi de degradarea într-un manual epic de morală practică.

Trăind într-un vid existenţial antitragic, Léon Délmont încearcă să-şi descopere superlativul vieţii. Acesta pare a fi întruchipat în Cécile, femeia romană, în vreme ce Henriette se situa printre obiectele unui muzeu imaginar al memoriei afective.

Dintr-un proces moral îndelungat, care ar fi constituit pentru autorul unor romane psihologice pretextul unor complexe şi laborioase analize, M. Butor surprinde cele douăzeci şi patru de ore ale unei *aventuri exemplare*. Evidente, analogiile cu structura tragediei clasice din secolul al XVII-lea, rămîn în planul aparenţelor. Romanul unei crize interioare se consumă într-un timp limitat.

Léon Délmont, directorul din Paris al unei firme italiene de maşini de scris, face o călătorie neobişnuită la Roma, într-un vagon de clasa a III-a cu intenţia de a-şi aduce iubita la Paris şi de a-şi părăsi soţia.

Scanned with OKEN Scanner

Criza se consumă într-un spaţiu închis şi neutral, alături de martori străini.

Dar cantonarea ei într-un spaţiu claustrat şi într-o scurtă secvenţă a unui prezent într-o continuă trecere, este o imposibilitate. Voiajul Paris-Roma, parcurs de atîtea ori de Léon Délmont, se converteşte într-o călătorie interioară, distribuită pe diversele planuri ale spaţiului şi timpului. Imaginarul se suprapune astfel peste detaliul cotidian imediat, trecutul se revarsă în prezent, criza eroului lui M. Butor, cu toate aparenţele ei etice şi erotice, metamorfozîndu-se într-o dramă existenţială a individului cronometrabil, proiectat în timp.

Tehnica naraţiunii digresive nu se realizează prin asocierea fortuită de evenimente eterogene, ci prin fenomenologia fluxului capricios al memoriei, care asociază momentului prezent plin de tensiune, secvenţele fundamentale ale unei întregi existenţe. Voiajul acesta imaginar pe toate dimensiunile timpului, consumat în cele douăzeci şi patru de ore decisive, este relatat la persoana a doua plural.

Cititorul operei este integrat direct în aventura eroului parizian, îndrăgostit de femeia romană. Naraţiunea se deschide astfel cu o formă de plural, inedită în roman: Aţi pus piciorul stîng pe bordura scocului uşii glisante...

...Intraţi prin deschizătură, frecîndu-vă de marginile ei...

Scanned with OKEN Scanner

...Tineți ochii întredeschiși, ca și cum ar fi voalați de un fum ușor..." [1].

Scriitorul care subliniase în eseurile sale semnificația formelor pronominale în proză, ajunge la această soluție, inedită și șocantă la început, de înlocuire a relatării la persoana întîi sau a treia prin neobișnuitul *dumneavoastră*, care-l însumează și pe *eu* și pe *el*. Valențele multiple ale acestei forme, care depășesc stilistica elementară a pronumelui, îi permit scriitorului realizarea unei narațiuni aparent obiective, susținută în permanență de filmul unei priviri atotcuprinzătoare.

Relatarea faptelor cotidiene este spațializată prin numeroase referințe de ordin topografic. Asemenea reflectorului, privirea-receptacol a personajului central se oprește la început asupra decorului și a evenimentelor mărunte, consumate la o distanță apropiată: „La dreapta dumneavoastră, un om a cărui față este la înălțimea cotului...". Ochiul este acela care înregistrează și atitudinea exterioară: „Acest om vă privește drept în față..." [2].

Privirea voiajorului se transformă astfel într-o cameră de luat vederi, care înregistrează oameni, detalii vestimentare, comportamente, obiecte etc. De la adjectivul optic, eroul lui M. Butor evoluează spre aproximațiile cu valențe axiologice, morale, estetice etc. O

[1] *La Modification*, Les Editions de Minuit, 1967, p. 9.
[2] *Op. cit.*, p. 10.

doamnă din compartiment pare tandră și grațioasă, doi tineri îndrăgostiți aduc aerul unei căsătorii recente. un alt ins are atributele unui cleric etc.
Surprinzînd evenimentele și obiectele prin proiectarea în spațiu, descripția-narativă indică meticulos și uneori excesiv distanțele. Referințele care însumează faptul apropiat și obiectul îndepărtat, aduc o anumită viziune cinetică a realității : „Aici, în acest compartiment legănat și zdruncinat în zgomotul continuu de vibrația constantă..." [1] reprezintă un detaliu care se conjugă cu altul, proiectat într-un spațiu îndepărtat : „Puțin mai departe, puțin mai încet, masa pădurilor întreruptă din ce în ce mai rar de sate și case, se rotește în jurul ei..." [2].
Lărgirea perspectivei spațiale de la apropiat la îndepărtat se produce sincronic cu evadarea lui Léon Délmont din prezentul imediat. În felul acesta, călătoria care pare decisivă pentru eroul din *La Modification*, se suprapune peste alte călătorii pe același traiect, visurile de viitor se aglutinează cu evenimente din trecut, distanța Paris-Roma devenind jurnalul unei întregi existențe.
Interferențele și suprapunerile dintre voiajul exterior și interior sînt astfel comentate cu ajutorul descripției-narative care capătă o structură filmică. Romanul nu se mai cristalizează printr-un flux epic continuu,

[1] *Op. cit.*, p. 14.
[2] *Ibid.*, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

ci printr-o ingenioasă adiţionare de scurte secvenţe, descriptive sau epice, reale şi imaginare, trecute şi prezente. În drum spre Roma, memoria capricioasă a lui Léon Délmont reconstituie un episod petrecut în Franţa cu Cécile : „La Paris, pe cînd Cécile era în vacanţă, iar dumneavoastră nu eraţi, cam în acelaşi timp al anului ca şi acum, după clipe lungi în biroul dumneavoastră, pînă la amiază, ca şi cînd n-aţi fi fost director, ci funcţionar, aţi regăsit-o jos în ploaie, aşteptîndu-vă..." [1].

Peste episodul consumat la Paris se sedimentează altul, patetic, petrecut mai înainte la Roma : „Şi eu care sînt gata să las totul pentru a veni cu tine la Paris spre a te vedea mereu, fie chiar doar pentru cinci minute, fie chiar pe ascuns. Ah, dar ştiu bine că nu sînt decît prietena ta romană şi totuşi continui să te iubesc ca o nebună şi să te iert..." [2].

Ca şi N. Sarraute, M. Butor nu evită nici el *sintaxa afectivă* cu propoziţii deschise şi sincopate, în care fluxul naraţiunii receptează stenograma unei amintiri ca un adevărat citat al memoriei. Construită din avansuri şi reculuri, naraţiunea din romanul *La Modification,* atunci cînd ajunge la sfîrşit se suprapune, pe un alt plan, peste punctul iniţial.

Naraţiunea progresivă este doar aparentă. Cititorul nu ia act de drama interioară a unei conştiinţe agitate, el

[1] *Ibid.*, p. 145.
[2] *Op. cit.*, p. 84.

Scanned with OKEN Scanner

află doar finalul unei modificări de intenţii. Léon Délmont iubeşte în Cécile doar pe femeia romană. Aducerea ei în Paris ar anula farmecul unui decor artistic specific, care întreţine această iubire. De aceea opţiunea pentru un alt mod de existenţă nu se mai produce.

Voiajul sentimental al lui Léon Délmont capătă şi el un caracter cultural. Semnificativ rămîne însă faptul că traiectul unei conştiinţe în căutarea suportului existenţial este reconstituit fără mijloacele specifice romanului psihologic. Jocul dificil al *intenţiei, reculului* şi *deciziei,* este surprins prin fenomenologia unei *suprafeţe enigmatice.*

Cu *La Modification,* M. Butor realizează un alt univers de viaţă în care nu se întîmplă nimic deosebit. De aceea, G. Picon afirmă că romanul „este cartea unei plecări fără sosire şi a unui trecut fără viitor“ [1].

Ca şi măsurătorul din *Castelul* lui Kafka, Léon Délmont rămîne doar în apropierea misterului care-l fascinează. Mitul cultural se conjugă în *La Modification* cu parabola individului incapabil să evadeze din universul său imaginar.

După acest roman al destinului individului care are evidente analogii cu *L'Emploi du temps,* M. Butor se

[1] G. Picon. *L'usage de la lecture,* II, Mercure de France, 1961, p. 269.

Scanned with OKEN Scanner

întoarce din nou spre viziunea stratigrafică a colectivității, întîlnită în *Passage de Milan.*

Ajuns la maturitatea mijloacelor sale artistice, autorul li se supune, ca și ceilalți confrați din *școala romanului experimental,* invenția artistică reducîndu-se la o aplicare nuanțată a aceleiași tehnici literare pe un alt climat de viață.

Cu romanul *Degrés* (1960) M. Butor ne transpune în atmosfera unei clase de la Liceul Taine din Paris. Cititorul neavizat s-ar aștepta poate la o încercare de reconstituire a spiritului adolescentin în etapa lui incipientă. Dar romanul lui Butor nu are nimic comun cu literatura despre adolescenți, realizată de Proust, Musil, Gide sau Alain-Fournier.

Preocupat, ca și în *L'Emploi du temps* de fenomenologia actului de cunoaștere, scriitorul francez realizează un gen specific de *roman gnoseologic.* El nu ancorează însă nici în proza de idei cu care ne-au obișnuit scriitori atît de diferiți ca Sartre, Camus și Thomas Mann. Opera sa este doar filmul unui proces de cunoaștere, realitatea exterioară cu întîmplările ei cotidiene fiind captată prin aspectele sale cele mai evidente.

Perspectiva inedită asupra unei scurte suite de evenimente nesemnificative rezultă doar din suprapunerea mai multor unghiuri de percepție. Clasa a II-a a Liceului Taine se constituie prin obiectivul celor trei camere de luat vederi, reprezentate de profesorul de istorie și geografie Pierre Vernier, Pierre Eller, nepo-

Scanned with OKEN Scanner

tul său, elev în această clasă şi profesorul de literatură Henri Jouret.

Format din trei părţi, romanul *Degrés* consemnează în cele trei jurnale, evenimentele alimentate de acelaşi obiectiv. Descripţia narativă este asemenea unei partituri muzicale, distribuită şi ea pe trei portative diferite, dar plină de note care se suprapun sau se armonizează.

Naraţiunea debutează sub forma specifică a *romanului auctorial.* „Intru în clasă şi urc pe estradă....“ [1]. Proiectată în spaţiu, activitatea aceasta cotidiană se sincronizează cu aceea a dascălului alăturat : „În spatele meu, de cealaltă parte a peretelui, unchiul tău Henri Jouret se confruntă cu una din primele sale clase de modernă...“ [2].

Simetria acestor planuri construite în relief este în aşa manieră realizată, încît restituirea unor fapte petrecute în trecut este şi ea proiectată în aceleaşi dimensiuni ale spaţiului şi ale timpului : „Am mai fost cu voi în această sală. Era cea de-a doua lecţie a noastră de geografie“ [3]. Precizarea aceasta reprezintă doar un termen al unui plan din trecut care se conjugă cu altul : „Şi unchiul tău Henri era de cealaltă parte a peretelui, în spatele meu cu clasa sa de modernă...“ [4].

[1] *Degrés*, Gallimard, 1960, p. 9.
[2] *Ibid.*, p. 6.
[3] *Ibid.*, p. 10.
[4] *Ibid.*, p 10.

Construit la persoana întîi, jurnalul lui Pierre Vernier destinat nepotului său, are astfel caracterul unui dialog imaginar cu Pierre Eller. Referinţele pronominale dominante, care reprezintă un fel de coloană axială a primei părţi, sînt *eu* şi *tu*. Dar naraţiunea aceasta descriptivă, biplană este amplificată. Unghiul de vedere se lărgeşte mereu, scriitorul demonstrînd la modul literar că izolarea unui eveniment sau a unui personaj este aberantă. Cu aceasta, structura romanului programatic iese puternic în evidenţă, în jurnalul lui Pierre Vernier existînd pagini care constituie o adevărată profesiune de credinţă. Astfel, la un moment dat, eroul acestui *roman auctorial* afirmă că „*în acel moment aş fi dorit ca aceste note să fie o descripţie literală, fără imaginaţia mea, o simplă înregistrare de fapte exacte...*“ [1]. Eşecul unui asemenea deziderat este evident şi romanul gnoseologic se conjugă cu proza de ficţiune artistică. „Căci pentru a descrie spaţiul în care aceste fapte se produc, fără de care nu pot fi reprezentate, este necesar să fie imaginată o cantitate de alte fapte, imposibil de verificat...“ [2] Departe încă de tipul romanului de nonficţiune, cultivat de unii scriitori americani contemporani, M. Butor realizează în *Degrés* un gen specific de naraţiune-descriptivă în care faptul real se interferează cu cel

[1] *Op. cit.*, p. 54.
[2] *Ibid.*, p. 54.

Scanned with OKEN Scanner

dedus la modul imaginativ, fantezia artistică devenind un corolar al judecății logice.

Pentru M. Butor romanul *Degrés* reprezintă un *cîmp al probabilităților*, în care destinul unui individ, integrat într-un flux de existențe, duce în cele din urmă la romanul unei colectivități, iar certitudinea se îmbină cu aproximația logică.

Romanul fenomenologic al realității imediate este astfel supus unei inteligențe ordonatoare, care emană un nou gen de ficțiune literară.

De aceea narațiunea descriptivă a lui Pierre Vernier este punctată de fraze de relație între certitudine și imaginar. Cîteva exemple ni se par edificatoare: „Sînt absolut sigur, de exemplu, că miercuri, 13 octombrie, colegul tău Alain Mouron a intrat în sala de gimnastică de la parter, la ora două după-amiază".[1] Sau: „Știu de asemenea, că domnul Bailly, nu era în liceu la acea oră, fiindcă în ziua de miercuri era liber..."[2] Construită din asemenea judecăți constatative, care reprezintă un nou gen de roman jurnal, narațiunea-descriptivă însumează cu discreție aproximațiile care sînt produsul ficțiunii deductive, logice: „În ceea ce-l privește pe Michel Duval, el pare să nu iubească prea mult exercițiile fizice..."; „...coarda netedă trebuie să fie pentru el un supliciu..."; „În acest caz,

[1] *Op. cit.*, p. 54.
[2] *Ibid.*, p. 55.

mîinile sale se crispează pe coardă, iar dinţii sînt încleştaţi..." [1].

Impulsionat de dorinţa de a scrie jurnalul unei clase pentru nepotul său, în care există alţi profesori cu alţi nepoţi, ce indică alte relaţii de rudenie, Pierre Vernier explorează viaţa de familie a elevilor şi a profesorilor, însumează aspecte din alte clase şi din lumea cotidiană, notează evenimente şcolare şi rezumă lecţii cu o remarcabilă erudiţie didactică, stabilind totodată cronica de moravuri, mentalităţi, gesturi ascunse etc. Pe această cale, M. Butor realizează un roman-jurnal deschis, în care viziunea cinemascopică asupra realităţii, se produce prin multiplicarea şi adiţionarea de secvenţe reale şi imaginare.

Rudimentară, intriga rămîne suspendată. Ea nu poate avea o progresie continuă din cauza acestei *structuri pointiliste* a romanului, întîlnită adeseori şi la N. Sarraute. Peste această intrigă deschisă, cu numeroase puncte de suspensie, se suprapune jurnalul lui Pierre Eller. Perspectiva lui asupra aceloraşi evenimente este subliniată deliberat: „Era luni, 11 octombrie, după-amiază, toate evenimentele pe care le-ai relatat sau pe care m-ai pus să le relatez, sînt situate după-masă. Nu este timpul să înceapă să intervină şi dimineţile şi în special aceea de marţi 12 octombrie, zi cheie a acestor povestiri sau mai exact a acestei anchete ?" [2].

[1] *Ibid.*, p. 55.
[2] *Op. cit.*, p. 131.

Scanned with OKEN Scanner

Din unghiul de recepţie a lui Pierre Eller, acelaşi univers de viaţă este *decriptat* mai mult prin planurile unor destine individuale, luminate de existenţa intimă. Autorul practică în acest capitol al romanului un comportamentism discret, susţinut şi el de forţa ficţiunii deductive. În arhitectonica pronominală a jurnalului lui Pierre Eller relaţia eu — tu, sugerează ponderea deosebită acordată ultimului termen, în vreme ce în partea ultimă a romanului, accentul cade pe *el*. Cele „trei camere de luat vederi" realizează totuşi o anumită progresie a naraţiunii ciclice prin anexarea de noi aspecte ale realului sau ale imaginarului. Dar în acest spaţiu infinit, creat de *cîmpul probabilităţii*, achiziţia de fapte şi aproximarea logică asupra lor, nu se poate încheia niciodată. Suspensul final, produs prin moartea lui Pierre Vernier, sugerează eşecul năzuinţei de captare a totalităţii.

Cu romanul *Degrés*, proza stereofonică a lui M. Butor, cum o calificase cu subtilitate R. M. Albérès, înregistrează un act de maximă virtuozitate. Tentativa romanului gnoseologic este făcută de un desăvîrşit manufacturier literar. Avînd vocaţia căutării, acest scriitor de largă erudiţie se lasă mereu fascinat de experimentul literar, convertit în cele din urmă într-un act de finalitate a operei sale.

Scriitorul care ajunsese la conştiinţa de sine prin poezie şi apoi la un anumit echilibru interior prin

Scanned with OKEN Scanner

roman ca artă totală, se întoarce, după traversarea acestor experienţe, din nou spre poezie. Astfel, romanul ca punct focal de înaltă concentrare a realităţii ca totalitate, va fi înlocuit prin *poezia stereofonică.* Cele două volume, intitulate sugestiv *Illustrations* (1964) şi *6.810.000 litres d'eau par seconde* (1965), sînt elocvente în acest sens.

Studiul stereofonic al realităţii transformă conştiinţa scriitorului într-un imens receptacol de sunete, mişcare şi culori. Prezent în cele mai multe romane, motivul voiajului devine pretextul unui itinerar liric pe diverse meridiane ale globului.

Printr-o ingenioasă tehnică a montajului, viziunea dinamică a lumii se derulează ca o bandă sonoră cu imagini comentate :

NEW YORK
MEXICO
VIENNE
NAPLE

Violette lave goudron bitume résine s'étale se lave
ruissellement
d'élamines brunes sur le désert brun jusqu à l'horizon
s'incurve
dans le sabie jaune ses èpines brunes s'enroulent.
sous le ciel orange
dans le vent violet se creuse comme une éponge
lèche dans la chaleur[1]

[1] *Illustrations,* Gallimard 1964, p. 151.

Scanned with OKEN Scanner

Imaginea spațiului ca basorelief colorat, se poate converti într-un film al timpului, invadat de sunet și mișcare :

„Février
— déclics de portillons
— halétements
— soupirs

assez doucement parmi les dernières notes du corillon et la sonnerie de TROIS HEURES doucement

— airs de danse
— gouttes d'eau
— foules". [1]

Dar forma cea mai complexă a textului stereofonic, în care contiguitatea de fapte diverse în spațiu este distribuită pe mai multe planuri, apare în capitolul XII, intitulat *Coda : „petit prélude pour deux heures du matin.*
Après la première note du corillon de Westminster doucement, on entend :

au centre :

á gauche : *à droite*
pàs trop fort : *très doucement*
assez doucement
— tampon dateur —
— froissement de feuille *— portière qu'on ouvre*
— trompette *— bourdonnement*
— fanfare

[1] *6.810.000 létres d'eau par seconde*, Gallimard, 1965.

— hurlement du vent

— claquement de rideau
— baiser

— sanglot

— grognement" [1]

Poemul stereofonic nu asociază doar elemente eterogene din realitatea exterioară. Realizat în două limbi, versul care surprinde fluxul cotidian se suprapune pe un alt flux al memoriei, care relevă corespondențe interioare nebănuite :

„QUI CRIAIT MONOTONEMENT
Durch die Steine, durch den Rasen
SANS QUE LA BARRE NE VARIE
Eilet Bach und Bächlein nieder
UN INUTILE GISEMENT
Höre ich Rauschen ? Hör ich Lieder !" [2]

Poemele stereofonice ale lui M. Butor reprezintă o altă etapă din itinerariul sinuos al carierei sale scriitoricești, care se suprapune pe proza sa polifonică, ea însăși depozitară și generatoare de noi virtualități artistice.

Adept al *romanului-recherche*, scriitorul acesta care concepe arta ca un permanent experiment, a revenit după o îndelungată pauză în activitatea sa de roman-

[1] *Op. cit.*,
[2] *Illustrations*, p. 179

cier din nou la proză, cu *Portrait de l'artist en jeune singe* (1967). O altă operă de laborator, un alt voiaj în spațiu și timp, un alt limbaj ermetic, desprins din scrierile alchimiștilor și a teozofilor, imprimă nota caracteristică a acestei cărți, pe care M. Butor o subintitulează *Capriccio*.

În felul acesta, fiecare operă a lui M. Butor reprezintă o altă stație de tranzit spre superlativul mult căutat al *artei totale* și totodată o nouă componentă a personalității sale artistice. Preocupat de *destinul individului* și al *colectivității*, fascinat de *decriptarea* unei realități enigmatice, ispitit de arta destinată să capteze existența la modul fenomenologic, M. Butor se definește printr-un efort titanic de convertire a *romanului-recherche* într-o creație artistică plină de forță de convingere.

Experimentul gnoseologic realizat prin romane este susținut de o tenace căutare a unor noi modalități compoziționale, adecvate perspectivei pe care scriitorul o proiectează asupra existenței.

Integrat în *școala noului roman* prin sincronizarea unor preocupări cu ale altor prozatori contemporani, M. Butor se distanțează fără declarații de bravadă de proza tradițională și aderă la *arta ca experiment*. Dar între multiplele traiectorii care marchează drumul de la romanul tradițional spre proza experimentală, scriitorul francez și-a construit un stil propriu.

Ilustrare artistică a unor concepte personale prestabi-

Scanned with OKEN Scanner

lite, romanele lui M. Butor sînt însă și ele pîndite de riscul manierei pe care acest erudit meșteșugar al prozei încearcă să-l depășească prin atributele unei inteligențe ascuțite și mobile, dar insuficientă, se pare, pentru realizarea unei opere de durată.

FINTINARU · NECULAI ·

Scanned with OKEN Scanner

Variantele noului roman

A discuta despre variantele *noului roman* în funcţie de un anumit arhetip ale acestui gen de proză, ar fi desigur o aberaţie, fiindcă un asemenea model originar nu există. Parcurgerea itinerariului creaţiei, lui Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute şi Michel Butor pune în lumină o sensibilă varietate de modalităţi artistice şi idei estetice, specifice fiecăruia dintre aceşti scriitori, încît unitatea care însumează această diversitate are mai mult un caracter funcţional.

De aceea, variantele *noului roman francez* nu constituie doar o tentativă de multiplicare, relativ nuanţată, a unei opere prototip. Dimpotrivă, ele însumează alte încercări de rezolvare artistică a modului în care scrierile în proză pot reconstitui imaginea atît de diversă a societăţii contemporane. Aceste încercări sînt, însă, nenumărate. De la S. Beckett şi R. Queneau pînă la B. Vian, M. Blanchot şi J. Cayrol, actele de inovare a romanului francez evoluează pe căile cele mai eterogene. Reprezentînd doar unul dintre aceste drumuri, *şcoala noului roman francez* însumează sincronizarea unor preocupări faţă de *romanul viitorului* şi distanţarea critică faţă de proza tradiţională.

De la Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute şi Mi-

Scanned with OKEN Scanner

chel Butor pînă la Claude Simon, Robert Pinget, Claude Mauriac și Marguerite Duras, asistăm la un proces variat și contradictoriu de integrare, sincronizare și diversificare a *școlii noului roman,* ale cărui coordonate, supuse unui riguros act de reducție, sînt descifrabile într-o distribuție variată în operele fiecăruia dintre acești scriitori.

Astfel, o anumită viziune relativistă asupra lumii, pe care am semnalat-o în romanele lui Alain Robbe-Grillet, va fi ilustrată prin alte modalități artistice de către Robert Pinget sau Claude Simon. Unele povestiri și romane ale lui Robert Pinget ca *Graal Flibuste* (1957), *Baga* (1958), *Le Fiston* (1959), *L'Inquisitoire* (1962), sînt elocvente în acest sens.

După ce motivul lumii ca vis găsise o strălucită ilustrare artistică în povestirile lui Unamuno, iar în ultimele decenii în proza-eseu a lui Jorge Luis Borges, Robert Pinget explorează și el acest spațiu infinit, oferit de dialectica imaginarului și a realului. Lectura operelor lui este un voiaj într-un univers oniric, unde totul e posibil. Ca în întreaga literatură grotescă cu implicații absurde, realizată în ultimele decenii, și în scrierile lui Robert Pinget proporțiile obișnuite ale universului sînt răsturnate. Regnul animal și vegetal se interferează cu cel uman, au loc mutații de conștiință și de sex, personajele apar și dispar, iar timpul, pierzîndu-și dimensiunile calendaristice obișnuite, transferă orice act uman într-un vast cîmp al probabilităților.

Dacă Balzac a realizat o adevărată geografie a spațiului în care sînt localizate personajele sale, prin *Graal Flibuste* Robert Pinget ne introduce în peisajul imaginar din Chanchèze, tutelat de zei monstruoși și populat cu *păsări-tigri, fluturi-maimuțe* și *cai-berze.* Dar alegoria lui Robert Pinget este gratuită, destinată să fie suficientă prin ea însăși și impresionantă doar prin geniul verbal al autorului. Într-un episod în care naratorul îi povestește vizitiului său o fabulă despre avatarurile stărilor de conștiință ale unui prizonier eliberat, Brindon îl întreabă : „Ce semnificație are aceasta ?

— Nu știu sigur. Dar dacă vrei, vom face un schimb de cuvinte realiste". [1]

O astfel de operă, în care dispar integral semnele realității, este și ea în mod fatal amenințată să-și piardă orice semnificație. În *L'Imaginaire,* J.-P. Sartre demonstrează că actul imaginației este similar cu cel magic. El este „destinat să facă să apară obiectul la care ne gîndim, lucrul pe care îl dorim, în așa fel ca să putem pune stăpînire pe el. În acest act există întotdeauna ceva imperios și infantil, un refuz de a ține seama de distanță, de dificultăți". [2]

În acest sens, ni se pare a fi construită și alegoria din *Baga.* Ca și personajul lui Borges din *Las ruinas cir-*

[1] R. Pinget, *Graal Flibuste,* le monde en 10/18, 1963, p. 82.

[2] J.-P. Sartre, *L'Imaginaire,* Gallimard. Idées, 1966, p. 239.

culares, care, undeva în pustiu, construiește prin imaginația sa un alt personaj, dîndu-și în cele din urmă seama că și el este produsul unei alte ficțiuni, Architruc, suveranul din microimperiul patronat de ministrul său Baga, nu există decît prin memoriile sale de „*amnezic și mitoman*". Scriindu-și astfel amintirile, suveranul care primește audiențe, poartă războaie, are miniștri, se imaginează mereu în alte ipostaze de existență. Într-un asemenea univers oniric, orice metamorfoză este posibilă. Pe plan epic, Robert Pinget construiește o lume întîlnită și în farsele tragice ale lui Eugen Ionescu, *Les Chaises* și *Le roi se meurt*, avînd o structură similară. Metamorfozat astfel rînd pe rînd în schivnic retras în adîncimea unor păduri, în femeie, călugăriță și apoi într-o sfîntă izolată în mînăstire, Architruc își pierde orice identitate.

Parodia și grotescul susțin acest univers magic în care totul se relativizează. Universul acesta literar se prelungește și în alte opere ale lui Robert Pinget, ca *Le Fiston* și *L'Inquisitoire*. Regresiunea spre o anumită lume a biologicului și elementarului are doar asemănări aparente cu aceea din romanele lui S. Beckett, apropierea de structura operei clasice fiind și ea un truc literar.

Cronica evenimentelor pe care bătrînul alcoolic din *Le Fiston* o face pentru a-l convinge pe fiul său rătăcitor să se întoarcă acasă, constituie un nou itinerar de la real la imaginar. Obsedat de exactitate și încrezător în puterea ei de fascinare a copilului pri-

Scanned with OKEN Scanner

beag, bătrînul din *Le Fiston* reface mereu o scrisoare care nu va fi terminată niciodată și nu va fi expediată nimănui. La fel ca în proza lui Kafka, descrierea minuțioasă a lucrurilor constituie calea care permite saltul într-un univers halucinant.

Totul se petrece într-o zi de joi. Dar cum prin prisma bătrînului alcoolic, spațiul și timpul se ambiguizează, realitatea imediată se transformă și ea într-o apăsătoare incertitudine. Cititorul nu-și mai poate da seama dacă ziua de joi este una și aceeași sau alta. Scrisoarea mereu refăcută reconstituie traiectul unui univers circular, în care repetiția demonstrează doar imposibilitatea revenirii la punctul inițial. Ca și în teatrul lui S. Beckett și în romanul lui Robert Pinget nu pleacă nimeni și nu vine nimeni. Privit prin prisma unui mitoman în *Baga,* a unui bețiv delirant în *Le Fiston* și a unui surd în *L'Inquisitoire,* universul din operele lui Robert Pinget se convertește într-o sumă de incertitudini.

Întîlnit la Michel Butor, reluat de Robert Pinget, motivul voiajului imaginar exercită o atracție deosebită și asupra lui Claude Ollier. Romanul său *La mise en scène* (1958) reprezintă o altă încercare de reconstituire a unui peisaj halucinant, fără narațiune unitară și fără personaje cu psihologie abisală. O nouă variantă a *romanului privirii* se cristalizează prin prezența unui alt decor straniu, în care omul-insectă cu gesturile și manifestările sale ciudate, se relevă direct, narațiunea rudimentară anulîndu-se, de fapt, prin

Scanned with OKEN Scanner

contactul nemijlocit al cititorului cu această pictogramă grotescă, ce-l amintește într-un anume fel pe Swift.

Adept al adjectivului optic, destinat să refacă climatul unei lumi dominate de obiecte, Claude Ollier lasă ca această viziune geometrică asupra existenței să se insinueze direct în conștiința cititorului. Supralicitat de unii critici francezi, Claude Ollier reeditează tardiv un univers reificat prin unele mijloace abandonate chiar de către protagoniștii *noului roman*.

Scriitorul care ni se pare că lărgește într-adevăr aria artistică a acestei școli literare printr-un experiment demn de luat în considerație, este Claude Simon. Captivat de arta romanescă a lui Faulkner, scriitorul francez este și el preocupat de la început de dislocarea narațiunii și a frazei, de crearea unui univers ipotetic și mobil, în care ființa umană își suportă viața ca pe un destin exterior ei. Dacă unele opere ale lui Claude Simon, ca *Le Vent* (1957) și *L'Herbe* (1958), anunță un spirit înnoitor cert, convergența preocupărilor sale cu ale celorlalți scriitori din *școala noului roman* se produce, după părerea noastră, o dată cu *La Route des Flandres* (1960), care poartă într-adevăr marca personalității sale complexe.

Într-un interviu din *Le Monde* (1960), scriitorul, care participase direct la înfrîngerea din 1940, explica astfel raportul dintre romanul său și evenimentul care l-a generat: „L-am trăit, și sînt incapabil să inven-

Scanned with OKEN Scanner

tez ceea ce n-a fost". [1] Cu toate acestea, cititorul nu se găseşte în faţa unei *proze auctoriale,* romanul destinului unui individ devenind în cele din urmă o amplă viziune asupra unei colectivităţi în faţa unei situaţii limită.

Ca şi Michel Butor, Claude Simon ajunge la concluzia că izolarea unui fapt sau a unui individ dintr-un anumit context tragic este aberantă. De aceea, romanul *La Route des Flandres* se bazează pe o continuă deschidere de perspectivă. Ea este facilitată de banda capricioasă a memoriei afective care proliferează, asociind oameni şi întîmplări din diverse momente şi locuri. De fapt, evenimentele fundamentale relatate în roman sînt localizate în cursul a cîteva ore dintr-o noapte de după război, cînd Georges trăieşte sentimentul înfrîngerii armatei franceze şi a morţii căpitanului Reixach. Spre deosebire de Alain Robbe-Grillet, care pune în paranteză trecutul personajelor sale, Claude Simon lasă spaţiu liber memoriei naratorului, pentru a se mişca pe toate dimensiunile timpului. Dezastrul din Flandra este astfel asociat cu alte situaţii limită, de altă natură.

Moartea căpitanului Reixach (de fapt o sinucidere sincronizată cu dezastrul final al armatei de pe drumurile Flandrei) devine în cele din urmă pretextul stabilirii unor genealogii, biografii erotice consumate, ca

[1] Cf. Simon, *La route des Flandres,* le monde en 10/18, 1963, p. 274.

Scanned with OKEN Scanner

și a unor conexiuni diverse între trecut și prezent. În felul acesta sinuciderea căpitanului se corelează cu adulterul soției acestuia cu Iglésia, soldatul-ordonanță care participă la dezastru și care fusese jocheu. Viziunea totalitară pe care ne-o furnizează acest roman asupra existenței face ca destinul individului și al colectivității să se definească prin aceeași situație limită fundamentală.

Drama acestei lumi în dezastru nu este însă refăcută printr-o narațiune obișnuită. Scriitorul se comportă ca un arheolog care nu îndrăznește să emită ipoteze pe marginea vestigiilor găsite. De aceea un întreg univers labirintic este reconstituit din fragmente. Evenimentele care compun istoria unor familii și a unor indivizi se interferează cu acelea care determină dezastrul unei armate și al unei țări. Neierarhizarea deliberată a faptelor face ca Georges să apară cînd în postura de narator la persoana întîi, cînd în aceea de participant la evenimente, cînd văzut dintr-o altă perspectivă.

Drama lui Reixach se conturează, și ea, uneori prin relatarea lui Georges ca eu cunoscător al faptelor, alteori doar prin memoria lui, în care s-au sedimentat amintirile mamei sale. Multiplicarea planurilor spațiale și temporale lărgește astfel și sfera surselor narative, filtrate însă prin conștiința unui singur personaj.

Într-un subtil comentariu asupra romanului *La route des Flandres*, Jean Ricardou observa că imaginea dezastrului se prelungește în toate planurile exis-

tenţiale, sugerate de această operă. Dezagregarea este astfel evidentă în distrugerea ordinii militare, în anarhia socială, în dereglarea ordinii mecanice, în ambiguitatea genealogiilor de familie şi în tulburarea elementelor cosmice[1]. Într-un spaţiu circular derutant o armată înfrîntă se roteşte prin faţa aceluiaşi cal mort (sau poate altul), pe o vreme ploioasă, în timp ce fiecare individ îşi consumă propria sa tragedie, străină sau corelată cu celelalte. Filmul sumbru a acestei lumi haotice, cu o existenţă deturnată de la sensul ei firesc, se reflectă şi în maniera de relatare.

Năzuinţa scriitorului de a surprinde diversele secvenţe ale realităţii ca *totalitate* l-a determinat să experimenteze un limbaj artistic *global,* care, într-o altă manieră decît la Nathalie Sarraute, însumează naraţiunea, dialogul şi descripţia într-o unică imagine de ansamblu. Ipoteticul mobil al acestei lumi labirintice care se face şi se dezagregă, este reliefat prin prezenţa unor forme gramaticale ce întreţin în mod deliberat ambiguitatea, spiritul dubitativ. Limbajul acesta, încărcat de adjective şi nume de lucruri, l-a determinat pe Jean Ricardou să semnaleze o anumită *iradiaţie semantică* a textului. Modalitatea de conturare a unei percepţii globale rămîne totuşi derutantă, obositoare şi plină de dificultăţi.

1 Cf. Simon. *La Route des Flandres, suivi d'Un ordre dans la Débâcle,* par J. Ricardou, pp. 282—283.

Scanned with OKEN Scanner

Lărgit astfel cu o altă experienţă literară, peisajul *noului roman francez* poate însuma la o anumită zonă limitrofă cu alte tentative inovatoare, justificate de alte mobiluri estetice, numele scriitoarei Marguerite Duras. Tributară în operele sale de debut lui Cesare Pavese şi Hemingway [1], scriitoarea franceză nu se integrează printr-un efort programatic în *şcoala noului roman*. Operele sale, dintre care semnalăm în mod deosebit *Le Square* (1955) şi *Moderato cantabile* (1958), vădesc doar unele similitudini cu arta poetică atît de eterogenă şi de elastică a acestei şcoli literare. Semnificativ în acest sens ni se pare faptul că şi Marguerite Duras evoluează spre proza fără personaje şi fără naraţiune densă. Localizată în anumite spaţii publice neutrale, ca marea, cafeneaua, parcul, naraţiunea ipotetică din romanele sale se dizolvă într-un anumit vid existenţial, unde îşi pierde semnificaţia originară, iar personajele introduse în acest spaţiu interogativ, echivalent cu un cîmp al probabilităţilor, nu-şi capătă identitatea spre care aspiră. Circulară, intriga din *Square* şi *Moderato cantabile* pune în lumină vidul ontologic, incapacitatea comunicării autentice dintre oameni, alienarea sub diversele ei forme de manifestare. Conversaţia dintre bonă şi comis-voiajorul din *Square* nu duce la căi autentice de consonanţă şi cuplul uman virtual se dezagregă,

[1] Cf. *Dictionnaire littéraire contemporain*, Editions Universitaires, 1962, p. 294.

ca și în *Moderato cantabile*, unde fascinația unei iubiri tragice permite doar fabularea pe marginea ei, dar ea nu este repetabilă. Eroina nu poate nici trăi nici muri autentic.

Diagrama aceasta a unor destine individuale este, astfel, percepută prin latura ei exterioară. Marguerite Duras conturează enigme fără spații existențiale de desfășurare. Lipsite în mod deliberat de dramatism, psihologie și acțiune spectaculară, aceste enigme pur și simplu există. Fenomenologia lor subtilă o apropie pe Marguerite Duras de *noul roman francez*.

Harta *noului roman francez*, ale cărui linii directoare ne-am străduit să le indicăm, pune în lumină un impresionant efort convergent al unor scriitori animați de găsirea unor noi soluții de adaptare a prozei la specificul epocii noastre.

Preocupați de enigma suprafețelor (M. Butor, Cl. Ollier și M. Duras), de raportul dintre aparență și infrarealitate (N. Sarraute), de dialectica universului imaginar (R. Pinget), de gnoseologia unei lumi labirintice (A. Robbe-Grillet, M. Butor), scriitorii din *școala noului roman* marchează prin totalitatea încercărilor lor o nouă etapă în metamorfoza seculară a artei romanești. Semnificația acestei etape și eficiența ei artistică în itinerariul deschis spre *romanul viitorului* constituie de vreme îndelungată obiectul unor ample și oțioase polemici literare. În vreme ce critici cu o formație foarte diferită, ca G. Picon, R. M. Albérès, R. Barthes, Gerda Zeltner Neukomm și K. Horst, ca și unii

Scanned with OKEN Scanner

specialiști în sociologia literaturii, ca L. Goldmann, au devenit interpreții și propagatorii entuziaști ai *noului roman*, alți scriitori și istorici literari de prestigiu, ca Kleber Haedens și Jean Bertrand Barrère, consideră aceste tentative sterile sau le apreciază ca acte de involuție în istoria prozei contemporane.

În *Paradoxe sur le roman*, Kleber Haedens vede în *școala noului roman* o sectă anemică, pe care acest strălucit polemist o compară cu ceea ce el numește *școala de la Neandertal*[1]. Pentru acest scriitor și critic francez „neoromancierii" realizează o literatură primitivă, plictisitoare și banală, caracteristică unei epoci barbare, nu vremurilor noastre. De la aceste constatări, Kleber Haedens ajunge la concluzia tranșantă că „noul roman este cea mai rea perioadă de tranziție a istoriei noastre literare"[2].

Într-un limbaj mai puțin virulent, profesorul de la Cambridge, Jean Bertrand Barrère, demonstrează și el în *La cure d'amaigrissement du roman*, sărăcia vocabularului preistoric, utilizat de Alain Robbe-Grillet și caracterul rudimentar al operei Nathaliei Sarraute. Eterogene sub aspectul semnificației și al premiselor argumentării, unele rezerve față de adepții *noului roman* sînt formulate și de către scriitori care îi admiră în mod evident. Astfel, într-un interviu acordat de Truman Capote lui Madeleine Chapsal,

[1] K. Haedens, *Paradoxe sur le roman*, Grasset, 1964, p. 183.

[2] *Ibid., p. 183.*

acesta își mărturisea admirația deosebită pentru M. Butor, Alain Robbe-Grillet și Nathalie Sarraute, dar formula în același timp un repros, care pare fundamental: „Eu nu cred că ei acordă cea mai mică atenție acelora care îi citesc“ [1]. Pentru cunoscătorii discuțiilor despre semnificația cititorului în receptarea unei opere literare, stimulate de J. P. Sartre [2], supuse unei riguroase analize de către Arthur Nisin [3] și continuate de New Criticism [4], este limpede faptul că problema ridicată de Truman Capote, este abordată dintr-o altă perspectivă de adepții *noului roman*.

Realizînd o literatură care renunță în mod manifest la interpretarea realității și limitîndu-se doar la un act de interogare sau reconstituire fenomenologică a unui univers enigmatic, adepții *noului roman* îi transferă cititorului obligația decriptării și explicării acestuia. Degajarea față de năzuința de explicare a lumii îi conferă lectorului o semnificație funcțională sporită, dar nu lipsită de riscuri.

Reduse la un anumit numitor comun, reacțiile violente de negare a *noului roman* vin în general din partea unor spirite de formație clasică, pentru care idealul artei romanești rămîne tot cel de factură balzaciană.

[1] P. Brodin, *Présences contemporaines*. Les nouvelles éditions Debresse, 1964, p. 13.

[2] Vezi J. P. Sartre. *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, Idées, 1964.

[3] A. Nisin, *La littérature et le lecteur*. Éditions Universitaires, 1960.

[4] R. Weimann, *New Criticism, Halle*, 1962.

Scanned with OKEN Scanner

Unor asemenea atitudini negativiste le-am putea opune pentru întregirea acestui barometru de reacţii, optimismul lui R. M. Albérès. Într-un eseu din *Nouvelle Litteraire* (1967), criticul francez ajunge la concluzia că vitalitatea *şcolii noului roman* este de aşa natură încît poate genera un autentic *„neo-nouveau roman"*. Dar de orice natură ar fi, aprecierile excesive nu au fost niciodată în măsură să proiecteze lumini adevărate asupra unui fenomen artistic. Întîmpinat cu admiraţie de unii, repudiat cu violenţă de alţii, *noul roman*, cum ar spune fenomenologii mult îndrăgiţi de aceşti scriitori, pur şi simplu există. Refuzîndu-i orice încercare de hegemonie literară şi socotindu-l ca o şcoală literară deschisă, *noul roman* înscrie un traiect specific în ansamblul prozei contemporane.

O nouă tentativă de raţionalizare a procesului de creaţie, evidentă şi atunci cînd lumea este construită ca un labirint, o nouă aspiraţie de sincronizare a literaturii cu alte domenii ale gîndirii, se defineşte astfel prin această şcoală literară care nu ezită să folosească artificiul pentru denunţarea autenticului din realitate. Evoluînd paralel cu proza experimentală, realizată de Arno Schmidt, Günter Grass şi Walter Jens, cu literatura de nonficţiune cultivată de Truman Capote, dar şi cu diversele prelungiri ale artei romaneşti de factură clasică, *noul roman* constituie încă o dovadă a nevoii ontologice de a povesti, indiferent de maniera de relatare pe care scriitorii şi-o aleg în acest scop.

Scanned with OKEN Scanner

CULEGERE DE TEXTE

BIBLIOTECA CENTRALĂ · IAȘI

11 — o. 468

Scanned with OKEN Scanner

O cale pentru romanul viitor*

ALAIN ROBBE-GRILLET

Nu pare de loc posibilă, la prima vedere, ideea unei literaturi cu totul *noi,* care să apară într-o zi, de exemplu acum. Numeroasele tentative care s-au succedat de mai bine de treizeci de ani de a scoate povestirea din făgaşurile ei nu au dus, în cel mai bun caz, decît la opere izolate. Şi — fapt ce ne este amintit adesea — nici una din operele de acest fel, oricare ar fi interesul ei, nu a adus adeziunea unui public comparabil cu acela al romanului burghez. Singura concepţie romanescă avînd azi circulaţie este, de fapt, cea a lui Balzac.

Şi, fără a greşi, s-ar putea ajunge chiar pînă la Doamna de La Fayette. Prea sfînta analiză psihologică constituia, deja, la acea epocă baza întregii proze: ea conducea concepţia cărţii, a reprezentării personajelor, a desfăşurării intrigii. De atunci, un roman „bun" implică studiul unei pasiuni, sau al unui conflict al pasiunilor, sau al absenţei pasiunii într-un mediu dat. Cea mai mare parte a romancierilor noştri contemporani de tip tradiţional — adică cei care

* *Pour un nouveau roman,* Gallimard, N.R.F., col. Idées, Paris, 1968.

într-adevăr întrunesc aprobarea publicului cititor — ar putea copia pasaje întinse din *La Princesse de Clèves* sau *Le Père Goriot* fără să trezească bănuielile marelui public, care le devorează producţia. Abia dacă ar trebui schimbată vreo întorsătură, sfărîmate anumite construcţii, dat pe ici pe colo tonul propriu fiecăruia, cu ajutorul unui cuvînt, unei imagini îndrăzneţe, sau a unei răsturnări de frază... însă toţi mărturisesc, fără să vadă în asta nimic anormal, că preocupările lor de scriitori datează de mai multe secole.

Şi de ce să ne mirăm? Materia — limba franceză — nu a suferit decît foarte mici modificări de trei sute de ani şi, dacă societatea s-a transformat încetul cu încetul, dacă tehnica industrială a făcut progrese considerabile, civilizaţia noastră intelectuală a rămas aceeaşi. Noi trăim practic după aceleaşi obiceiuri şi după aceleaşi interdicţii morale, alimentare, religioase, sexuale, igienice, familiale etc. Şi, în fine, lucru bine cunoscut, există „sufletul" omenesc, care e veşnic. Totul a fost spus iar noi am venit prea tîrziu etc., etc.

Riscul unor primiri nefavorabile poate creşte şi mai mult dacă îndrăznim să pretindem că această literatură nouă nu numai că e posibilă, dar e deja în curs de a vedea lumina zilei, şi că ea va reprezenta — desăvîrşindu-se o revoluţie mai totală decît cele din care au luat naştere odinioară romantismul sau naturalismul.

Scanned with OKEN Scanner

Există, vrînd-nevrînd, și o mare parte de ridicol într-o promisiune ca aceasta : „Acum lucrurile se vor schimba !“ Cum se vor schimba ? Încotro se vor îndrepta ? Și, mai ales, de ce acum ? Cu toate astea, față de arta romanescă actuală, oboseala, înregistrată și comentată de întreaga critică, e atît de mare, încît nu ne putem imagina cum va putea supraviețui această artă fără nici o schimbare radicală. Soluția la care se gîndesc cei mai mulți e simplă : schimbarea este imposibilă, arta romanescă este pe cale de dispariție. Dar nu este un fapt sigur. Istoria va spune după cîteva zeci de ani dacă diversele tresăriri înregistrate sînt semnele agoniei sau ale reînnoirii.

Dar oricum, nu ar trebui să ne facem iluzii asupra dificultăților unei răsturnări de acest fel. Ele sînt considerabile. Întreaga organizare literară actuală (de la editor pînă la cel mai modest cititor, trecînd pe la librar și critic) nu poate decît să lupte contra formei necunoscute care încearcă să se impună. Spiritele cele mai dispuse să accepte ideea unei transformări necesare, cele mai pregătite să recunoască valoarea unei căutări, rămîn — cu toate acestea — moștenitorii unei tradiții. Or, judecată involuntar prin asemănare cu formele consacrate, o formă nouă va părea totdeauna, mai mult sau mai puțin, o lipsă a formei. Nu citim într-unul din cele mai celebre dicționare enciclopedice ale noastre, la articolul Schönberg : „Autor de opere îndrăznețe, ignorînd orice regulă“ ? Și această

judecată exprimată în cîteva cuvinte apare la rubrica *Muzica* redactată, evident, de un specialist.
Nou-născutul bolborosind va fi totdeauna considerat ca un monstru, chiar de cei pe care experimentul îi pasionează. Nu vor lipsi curiozitatea, preocupările, rezervele privind viitorul. Dintre laudele sincere cele mai multe se vor adresa vestigiilor vremurilor trecute, tuturor acelor legături pe care opera nu le va rupe și care o trag cu disperare înapoi.
Pentru că, dacă normele trecutului servesc la măsurarea prezentului, ele servesc, de asemenea, și la construirea lui. Scriitorul însuși, în ciuda voinței sale de independență, se găsește într-o civilizație mentală, într-o literatură, care nu pot fi decît ale trecutului. Și lui îi e imposibil să scape de la o zi la alta de această tradiție în care s-a născut. Uneori, chiar elementele pe care el era cel mai dispus să le combată vor părea că se dezvoltă, din contra, mai viguroase ca niciodată, în opera prin care el gîndea să le dea o lovitură decisivă ; și va fi — bineînțeles — lăudat cu satisfacție pentru că le-a cultivat cu atîta rîvnă. Și astfel, specialiștii romanului (romancieri sau critici, sau cititori prea stăruitori) vor fi, fără îndoială, aceia care vor încerca cele mai mari greutăți pentru a se desprinde din făgaș.

Chiar observatorul cel mai puțin condiționat, nu reușește să vadă lumea care îl înconjoară cu ochii liberi. Voi preciza imediat că nu e vorba în acest caz de

Scanned with OKEN Scanner

grija naivă de obiectivitate, de care cercetătorii sufletului au dreptul să zîmbească. Obiectivitatea, în sensul curent al cuvîntului, impersonalitatea absolută a privirii, e în mod sigur o himeră. Dar cel puțin *libertatea* ar trebui să fie posibilă, și nici ea nu este. În orice moment, elemente ale culturii (psihologie, morală, metafizică etc.) vin să se adauge lucrurilor, dîndu-le un aspect mai puțin străin, mai comprehensibil, mai liniștitor.

Uneori camuflajul e perfect : gestul dispare din mintea noastră în favoarea emoțiilor presupuse că i-ar fi dat naștere ; nu reținem decît că un peisaj e „auster" sau „calm", fără a putea cita vreun rînd sau vreunul din elementele sale fundamentale. Chiar dacă ne gîndim imediat că „asta e literatură", nu căutăm să ripostăm. Sîntem deprinși ca această literatură (cuvîntul a devenit peiorativ) să funcționeze ca o grilă cu bucăți de sticlă felurit colorate, care descompun cîmpul nostru de percepție în mici porțiuni asimilabile.

Și dacă ceva rezistă acestei apropieri sistematice, dacă un element al vieții sparge acest geam, fără să găsească vreun loc în grila de interpretare, noi mai avem la îndemînă categoria comodă a absurdului, care va absorbi acest reziduu supărător.

Dar lumea nu e nici semnificativă, nici absurdă, ea — pur și simplu — *este*. Or, acesta e în orice caz lucrul cel mai însemnat. Și deodată această evidență ne izbește cu o forță împotriva căreia nu mai e nimic de

Scanned with OKEN Scanner

făcut. Toată construcția se năruie dintr-o dată: deschizînd ochii pe neașteptate am încercat, o dată în plus, șocul acestei realități încăpățînate, pe care aveam impresia că am învins-o. În jurul nostru — sfidînd haita adjectivelor animiste sau casnice — lucrurile *există*. Suprafața lor e netedă și lucioasă, neatinsă, fără strălucire suspectă sau transparentă. Întreaga noastră literatură n-a reușit să rupă vreun colț neînsemnat din ea, să-i îndulcească vreo curbă.

Nenumăratele romane filmate care împînzesc ecranele ne oferă prilejul de a retrăi după plac această experiență curioasă. Cinematograful, și el moștenitor al tradiției psihologice și naturaliste, nu are adesea ca scop decît transpunerea unei povestiri în imagini: el are în vedere numai să impună spectatorului, prin tălmăcirea cîtorva scene bine alese, semnificația pe care frazele o comentau pe îndelete cititorului. Dar se întîmplă în orice moment ca povestirea filmată să ne scoată din confortul interior spre această lume oferită cu o violență pe care am căutat-o degeaba în textul scris corespunzător, romanul sau scenariul.

Fiecare poate observa natura schimbării produse. În romanul inițial obiectele și gesturile care serveau ca suport intrigii dispăreau, ca să lase loc semnificației: scaunul neocupat nu era altceva decît o absență sau o așteptare, mîna care se așeza pe umăr nu era decît semnul simpatiei, gratiile ferestrei nu însemnau decît imposibilitatea ieșirii... Și iată că acum scaunul, mișcarea mîinii, forma gratiilor *se văd*. Semnificația lor e

Scanned with OKEN Scanner

izbitoare, dar în loc să ne acapareze atenţia, ea e parcă în plus, şi chiar mai mult, ceea ce ne izbeşte, ceea ce reţinem, ceea ce ne apare ca esenţial şi ireductibil la vagi noţiuni mentale sînt gesturile, obiectele, deplasarea şi contururile lor cărora imaginea le-a restituit dintr-o dată (fără s-o vrea) *realitatea.*

Poate părea ciudat că aceste fragmente de realitate brută, pe care ecranizarea nu poate să nu ni le ofere, ne uimesc îndeajuns, în timp ce scene identice din viaţa cotidiană nu ar fi suficiente pentru a ne deschide ochii. Într-adevăr totul se întîmplă ca şi cum convenţionalismul fotografiei (cele două dimensiuni, negrul şi albul, cadrul, diferenţele de scară între planuri) ne-ar elibera de propriile noastre convenţii. Aspectul oarecum neobişnuit al acestei lumi reproduse ne dezvăluie, în acelaşi timp, caracterul *neobişnuit* al lumii înconjurătoare neobişnuit şi el în măsura în care refuză să se supună deprinderilor noastre de aprehensiune şi ordinei noastre.

*

În locul acestui univers al „semnificaţiilor" (psihologice, sociale, funcţionale) ar trebui încercat să se construiască o lume mai durabilă, mai nemijlocită — lume în care lucrurile şi gesturile să se impună în primul rînd prin *prezenţa* lor, prezenţă care să domine pînă la urmă dincolo de orice teorie explicativă care ar încerca să le încorseteze într-un oarecare sistem de referinţă, sentimental, sociologic, freudian, metafizic

Scanned with OKEN Scanner

sau de altă natură. În construcțiile romanești viitoare gesturile și lucrurile vor *exista* înainte de a fi *ceva*; și vor mai exista și după aceea dure, inalterabile, prezente pentru totdeauna, bătîndu-și parcă joc de propriul lor sens, de acest sens care caută în zadar să le reducă la rolul de unelte precare, de țesătură provizorie și rușinoasă care, în mod deliberat, ar fi dat formă adevărului omenesc superior exprimat, pentru ca imediat să zvîrle acest auxiliar supărător în uitare, în întuneric.

Dimpotrivă, de acum încolo lucrurile își vor pierde treptat nestatornicia și secretele, vor renunța la falsul lor mister, la această interioritate dubioasă, pe care un eseist a numit-o „sufletul romantic al lucrurilor". Acestea nu vor mai fi reflexul vag al sufletului vag al eroului, imaginea frămîntărilor sale, umbra dorurilor lui. Și mai degrabă, dacă se mai întîmplă ca lucrurile să servească o clipă ca suport pasiunilor omenești, nu va fi decît temporar, și ele nu vor accepta decît în aparență și în derîdere tirania semnificațiilor, pentru a demonstra mai clar în ce măsură rămîn străine omului.

În ceea ce privește personajele de roman, ele vor putea fi capabile de multiple interpretări posibile; vor putea da naștere, după preocupările fiecăruia, unor comentarii psihologice, psihiatrice, religioase sau politice. Se va constata fără întîrziere indiferența lor față de aceste pretinse valori. În timp ce eroul tradițional este permanent solicitat, acaparat, pulverizat de

Scanned with OKEN Scanner

aceste interpretări pe care autorul le propune, aruncat fără încetare într-un *aiurea* imaterial și nesigur, mereu mai departe, mereu mai eterizat, dimpotrivă eroul viitor va rămîne pe loc, în timp ce comentariile vor fi aiurea. În fața prezenței sale de netăgăduit ele vor apărea inutile, de prisos, chiar false.

Dovezile convingătoare ale acțiunii polițiste ne oferă, în mod paradoxal, o imagine destul de exactă a acestei situații. Elementele culese de inspectori — obiectul abandonat pe locul crimei, mișcările surprinse de o fotografie, frazele auzite de un martor — par înainte de orice să ceară o explicație și să nu existe decît în funcție de rolul lor într-o situație care le depășește. Și iată că teoriile încep deja să se formeze: judecătorul de instrucție încearcă să stabilească o legătură logică și necesară între fapte; s-ar părea că totul se va reduce la o combinație banală de motive și consecințe, intenții și întîmplări...
Dar povestea începe să se complice într-un mod îngrijorător: martorii se contrazic, acuzatul își înmulțește alibiurile, se ivesc elemente noi, de care nu se ținuse seama... Și trebuie revenit mereu la datele deja cunoscute: poziția exactă a unei mobile, forma și frecvența unei amprente, cuvîntul consemnat într-un mesaj. Avem tot mai mult impresia că nu există nimic *adevărat*. Toate aceste elemente pot să ascundă sau să trădeze un secret; bătîndu-și joc de orice fel de sisteme, ele nu au decît o calitate serioasă, evidentă,

aceea de a exista. Aşa se întîmplă în lumea înconjurătoare. Se crezuse că s-a izbutit să se dea un sens lucrurilor, şi întreaga artă a romanului, în mod special, părea destinată acestui scop. Dar aceasta nu era decît o simplificare amăgitoare, şi, departe de a fi mai limpede, mai aproape, lumea şi-a pierdut treptat viaţa. Şi pentru că realitatea ei constă, înainte de orice, în prezenţa ei, e vorba deci de a clădi o literatură care să o reflecteze.

Toate aceste observaţii ar părea poate teoretice, iluzorii, dacă n-ar fi ceva pe cale de schimbare în relaţiile noastre cu universul, într-un mod absolut şi, fără îndoială, definitiv. De aceea putem să întrezărim răspunsul la această întrebare plină de ironie: „De ce acum?“ Există astăzi, într-adevăr, un element nou, care ne desparte în mod radical de Balzac, ca şi de Gide sau de Doamna de La Fayette: destituirea vechilor mituri ale „profunzimii“.
Se ştie că întreaga literatură romanescă se baza pe ele, şi numai pe ele. În mod tradiţional, rolul scriitorului consta în a scormoni Natura, în a o pătrunde, pentru a atinge straturi din ce în ce mai lăuntrice, pentru a aduce la lumină cîte o fărîmă a unei taine tulburătoare. Coborît în străfundurile pasiunilor omeneşti, el trimetea de acolo lumii calme în aparenţă (lumii de la suprafaţă) mesaje triumfătoare, descriind misterele atinse cu degetul. Şi uluirea sacră care-l cuprindea atunci pe cititor, departe de a trezi în el

Scanned with OKEN Scanner

spaima ori greaţa, îl liniştea în ceea ce priveşte puterea sa de a stăpîni lumea. Existau, firește, hăuri, dar, grație vitejilor speologi, li se putea sonda străfundul.

În aceste condiţii nu e de mirare că fenomenul literar prin excelenţă a stat în adjectivul global şi unic care încerca să adune toate calităţile interioare, tot sufletul ascuns al lucrurilor. Şi astfel, cuvîntul funcţiona ca o capcană, în care scriitorul închidea universul pentru a-l oferi societăţii.

Revoluţia care s-a împlinit e însemnată : nu numai că nu mai considerăm lumea ca pe un bun al nostru, ca pe proprietatea noastră particulară, copiată după nevoile noastre şi adaptabilă, dar mai mult — nu mai credem în această profunzime. În timp ce concepţiile esenţialiste ale omului vedeau ruina lor, ideea de „condiţie“ înlocuind de aici înainte pe cea de „natură“, *suprafaţa* lucrurilor a încetat să mai reprezinte pentru noi masca sufletului lor, sentiment care preceda acel „de dincolo“ al metafizicii.

Deci, acest întreg limbaj literar ar trebui să se schimbe, a şi început să se schimbe. Pe zi ce trece constatăm repulsia crescîndă a celor mai conştienţi în faţa cuvîntului cu caracter visceral, analogic sau incantatoriu. În acelaşi timp adjectivul vizual, descriptiv, care se mulţumeşte să măsoare, să situeze, să limiteze, să definească, urcă poate drumul anevoios al unei noi arte romaneşti.

(1956)

Scanned with OKEN Scanner

Timp și descriere în narațiunea de azi*

ALAIN ROBBE-GRILLET

Într-un anumit sens critica e un lucru mult mai anevoios decît arta. Pe cînd romancierul, de exemplu, poate să se încreadă numai în sensibilitatea sa, fără a încerca întotdeauna să înțeleagă alegerile, și pe cînd cititorul obișnuit se mulțumește să știe doar dacă e sau nu mișcat de carte, dacă ea îl privește sau nu, dacă îi place sau nu-i place, dacă-i aduce ceva, numai criticul e cel în măsură să-i găsească justificările: el trebuie să precizeze ce îi aduce cartea, să spună de ce îi place, să formuleze asupra ei judecăți sigure de valoare.

Or, nu există valori decît ale trecutului. Aceste valori, care numai ele pot folosi drept criterii, au fost stabilite prin marile creații ale înaintașilor noștri, ale strămoșilor noștri, de multe ori prin opere și mai vechi. Acestea sînt operele care, respinse odinioară ca necorespunzătoare valorilor vremii, au adus lumii noi semnificații, noi valori, noi criterii, după care trăim azi. Dar astăzi, ca și ieri, operele noi nu au altă rațiune de a fi decît dacă aduc lumii, la rîndul

* *Pour un nouveau roman*, Gallimard, N.R.F., col. Idées, Paris, 1963.

Scanned with OKEN Scanner

lor, semnificații noi, necunoscute chiar autorilor înșiși, semnificații care vor prinde viață doar mai tîrziu, datorită acestor opere prin care societatea va stabili noi valori... care vor fi din nou zadarnice și chiar nefaste, cînd va fi judecată literatura în curs de creare.

Criticul se găsește deci, în această situație paradoxală : e obligat să judece operele contemporane folosindu-se de criterii care nu le privesc, ceea ce îl îndreptățește pe artist să fie nemulțumit de critică, el neavînd totuși dreptate atunci cînd afirmă că din partea ei are numai primiri nefavorabile sau proaste. Dar, pentru că este pe punctul de a descoperi o lume nouă și etaloane noi, el trebuie să admită că e greu, dacă nu chiar imposibil, s-o cîntărească el însuși și să stabilească un bilanț exact al meritelor și lipsurilor ei.

Cea mai bună metodă posibilă, și pe care critica actuală se străduiește chiar s-o folosească, e aceea de a extrapola. Bazîndu-se pe evoluția istorică a formelor și a semnificațiilor lor, ea poate încerca să imagineze — în romanul occidental, de exemplu — care vor fi semnificațiile de mîine și să aducă apoi o părere provizorie asupra formelor pe care artistul i le oferă azi.

Se înțelege cît de periculoasă poate fi o astfel de metodă, ea presupunînd o evoluție care se săvîrșește numai după reguli previzibile. Și lucrurile se complică și mai mult cînd e vorba de o formă de artă recentă,

Scanned with OKEN Scanner

cum e cinematograful, unde imposibilitatea reîntoarcerii face orice extrapolare impracticabilă. De aceea, nu este totdeauna inutilă contribuția „teoretică" a scriitorilor la această căutare, deși ei — prin natura lor — nu posedă mai multe cunoștințe.

*

S-a observat adesea, și pe bună dreptate, locul întins ocupat de descrieri în ceea ce s-a convenit să se numească *noul roman*, și în mod special în cărțile mele. Cu toate că aceste descrieri — obiecte încremenite sau porțiuni ale scenei — au acționat, în general, asupra cititorilor într-un mod mulțumitor, părerea pe care mulți dintre specialiști și-au făcut-o rămîne depreciativă ; sînt considerate inutile și confuze ; inutile, pentru că nu au legătură reală cu acțiunea, confuze, pentru că nu îndeplinesc ceea ce ar trebui să fie rolul lor fundamental : de a înfățișa. S-a spus chiar, referitor la intențiile presupuse ale autorilor, că aceste romane contemporane nu sînt decît filme nereușite, iar camera de luat vederi ar trebui să înlocuiască aici scriitura lipsită de vlagă. Pe de o parte imaginea cinematografică ar arăta de la început, în cîteva secunde de proiecție, ceea ce literatura se străduiește în zadar să reprezinte de-a lungul a zeci de pagini ; iar detaliile inutile, pe de altă parte, s-ar găsi repuse cu de-a sila la locul lor, sîmburele de măr

Scanned with OKEN Scanner

pe dușumea nemairiscînd să invadeze întreg decorul în care se desfășoară scena.

Și totul ar fi adevărat dacă s-ar recunoaște, astfel, ceea ce riscă să constituie sensul acestor descrieri practicate astăzi în roman. Încă o dată se pare că aprecierea (și condamnarea) căutărilor actuale se face prin comparări cu trecutul.

Mai întîi, să recunoaștem că descrierea nu e o invenție modernă. Marele roman francez, mai ales cel al secolului al XIX-lea, cu Balzac în frunte, e plin de case, de mobile, de costume, descrise îndelung și minuțios, fără să mai amintim figurile, înfățișarea etc. Și este sigur că aceste descrieri au scopul de a înfățișa și că ele reușesc s-o facă. De cele mai multe ori, atunci, era vorba de a monta un decor, de a defini cadrul acțiunii și de a prezenta fizicul protagoniștilor. Importanța lucrurilor expuse astfel într-un mod exact constituia un univers stabil și sigur la care te puteai apoi referi, și care garanta prin asemănarea cu lumea „reală" autenticitatea evenimentelor, cuvintelor, gesturilor, pe care romancierul le aduce acolo. Siguranța calmă cu care se impuneau localizările, ornamentarea interioarelor, croiala costumelor, ca și particularitățile sociale și de caracter, conținute în fiecare element, și prin care acesta își justifica existența, și, în sfîrșit, abundența acestor detalii exacte, care putea merge la infinit — toate acestea nu făceau decît să convingă de existența obiectivă (în afara literaturii) a unei lumi pe care romancierul părea că o reproduce doar, că

Scanned with OKEN Scanner

o copiază, că o transmite, ca și cum ar avea de-a face cu o cronică, cu o biografie, cu un document oarecare.

Această lume romanescă trăia aceeași viață ca și modelul său : îl urma chiar pe dîra lăsată de scurgerea anilor. Nu numai de la un capitol la altul, ci adesea de la prima înfățișare era ușor să recunoști în cel mai modest obiect casnic, în cea mai mică trăsătură a feței, patina dată de întrebuințare, uzura lăsată de timp. Astfel, acest decor era imaginea omului : fiecare dintre pereții sau mobilele casei reprezenta un *alter ego* al personajului care o locuia — bogat sau sărac, aspru sau măreț — și se găsea în plus supusă aceluiași destin, aceleiași fatalități. Cititorul foarte grăbit să cunoască întîmplarea se putea crede autorizat chiar să sară peste descrieri : nu era vorba decît de un cadru avînd, de altfel, un sens identic cu acela din tabloul pe care avea să-l conțină. Cînd același cititor sare descrierile din cărțile noastre, riscă mult ca, întorcînd paginile una după alta cu un deget grăbit, să se găsească la sfîrșitul volumului în fața unui conținut care i-a scăpat în întregime ; crezînd că are de-a face tot timpul cu același cadru, ar trebui să caute tabloul.

Și aceasta pentru că locul și rolul descrierii s-au schimbat cu totul. În timp ce preocupările de ordin descriptiv invadau romanul, ele își pierdeau sensul tradițional. Nu mai e vorba, în cazul lor, de niște definiții preliminare. Descrierea servea în linii mari

Scanned with OKEN Scanner

decorului, apoi la precizarea cîtorva din elementele sale cu totul revelatoare ; ea nu se mai ocupă acum decît de obiecte nesemnificative, sau pe care se străduieşte să le prezinte astfel. Ea avea pretenţia că reproduce o realitate dată ; ea îşi afirmă acum funcţia creatoare. În fine, ea înfăţişa lucrurile şi iată că acum pare că le distruge, ca şi cum înverşunarea sa de a vorbi despre ele nu vizează decît să amestece contururile, să le facă de neînţeles, să le desfiinţeze cu totul. Într-adevăr, deseori se întîlneşte în aceste romane moderne o descriere care porneşte de la nimic ; mai întîi, ea nu dă o vedere de ansamblu, pare că se naşte dintr-un mărunt fragment fără importanţă, care seamănă cel mai bine cu un punct, de la care ea începe să invente contururi, planuri, o arhitectură ; şi avem cu atît mai mult impresia că ea le născoceşte, cu cît dintr-o dată începe să se contrazică, să se repete, să se reia, să se ramifice. Cu toate astea, ceva începe să se întrevadă, şi crezi că acest ceva se va lămuri. Dar liniile desenului se înmulţesc, se împovărează, se neagă, se deplasează într-atît, încît imaginea e pusă la îndoială pe măsură ce se formează. Cîteva paragrafe şi, cînd descrierea se sfîrşeşte, observi că nu a lăsat în urma ei nimic în picioare : ea s-a săvîrşit într-o dublă mişcare de creare şi ştergere, pe care o întîlneşti, de altfel, în carte la toate nivelele şi în special în structura sa globală, de aici provenind şi *decepţia* inerentă operelor de azi.

Scanned with OKEN Scanner

Grija de precizie care se învecinează uneori cu delirul (toate aceste noţiuni atît de puţin vizuale ca „dreapta" şi „stînga", aceste enumerări, aceste măsurări, aceste repere geometrice) nu reuşeşte să împiedice lumea de a fi în mişcare, chiar în aspectele ei cele mai materiale şi chiar în sînul imobilităţii sale aparente. Aici nu mai e vorba de timpul care se scurge, pentru că, din contra, în mod paradoxal, gesturile nu sînt date decît ca închegate în clipă. Însăşi materia este trainică şi în acelaşi timp nesigură, prezentă şi visată, străină de om şi fără încetare în curs de a se inventa în mintea omului. Însemnătatea acestor pagini descriptive, adică locul deţinut de om în aceste pagini, nu mai stă deci în faptul descris, ci chiar în mişcarea descrierii.

Se observă de aici cît de fals este să spunem că o asemenea scriere tinde spre fotografie sau spre imaginea cinematografică. Luată separat, imaginea nu face decît să înfăţişeze, după modelul descrierii balzaciene — şi ar părea, din contra, făcută s-o înlocuiască — soluţie de care cinematograful naturalist nu se privează, de altfel.

Atracţia incontestabilă spre creaţia cinematografică a unui mare număr de romancieri noi trebuie căutată în altă parte. Nu obiectivitatea camerei de luat vederi îi pasionează, ci posibilităţile ei în domeniul subiectivului, al imaginarului. Cinematograful nu e conceput de aceştia ca un mijloc de expresie, ci ca unul

Scanned with OKEN Scanner

de căutare, şi ce reţine în cea mai mare măsură atenţia lor este, în mod firesc, ceea ce scăpa cel mai mult posibilităţilor literaturii, adică nu atît imaginea cît banda sonoră — sunetul vocilor, zgomotele, atmosfera, muzica, şi mai cu seamă putinţa de a acţiona asupra a două simţuri dintr-o dată : văzul şi auzul ; şi, în fine, (în imagine ca şi în sunet) posibilitatea de a prezenta cu toată aparenţa obiectivităţii, cea mai puţin contestabilă, ceea ce nu este decît vis sau amintire, într-un cuvînt ceea ce nu e decît închipuire.

Sunetul pe care spectatorul îl aude, imaginea pe care o vede au o calitate primordială : aceea a prezentului, aceea de a exista. Tăieturile de montaj, reluările de scene, contrazicerile, personajele înţepenite deodată ca în fotografiile de amatori dau toată forţa şi toată puterea acestui prezent continuu. Nu mai e vorba în acest caz de felul imaginilor şi de compoziţia lor, şi numai romancierul poate să regăsească, deşi modificate, unele din preocupările sale scriitoriceşti.

Aceste noi structuri cinematografice, această mişcare a imaginilor şi a sunetelor se dovedesc în mod direct sensibile spectatorului neavertizat ; forţa lor pare chiar, pentru mulţi, infinit mai mare ca aceea a literaturii. Dar ele declanşează de asemenea în sînul criticii tradiţionale reacţii şi mai vii de apărare.

Eu însumi am făcut această experienţă la apariţia celui de-al doilea film al meu *(Nemuritoarea)*. Bineînţeles că nu e cazul să fim uimiţi de comentariile defavorabile făcute asupra lui de cea mai mare parte

Scanned with OKEN Scanner

a foiletoniştilor, dar cred că e interesant de notat unele din acuzaţiile lor, de multe ori mai revelatoare decît elogiile. Iată deci punctele asupra cărora s-au purtat cele mai frecvente şi cele mai violente atacuri: mai întîi lipsa „naturaleţii" în jocul actorilor, apoi imposibilitatea de a distinge precis „realul" de imaginar (amintire sau închipuire), în sfîrşit tendinţa elementelor cu o puternică încărcătură pasională de a se transforma în „cărţi poştale" (turistice pentru Istambul, erotice pentru eroină etc.).

Se observă că aceste trei reproşuri nu sînt de fapt decît unul singur: structura filmului nu oferă suficientă încredere în adevărul obiectiv al faptelor. Două observaţii se impun aici: pe de o parte Istambulul este un oraş *adevărat,* pe care îl vedem de la începutul pînă la sfîrşitul proiecţiei; şi de asemenea, eroina de pe ecran e o femeie *adevărată.* Pe de altă parte, este evident că în ceea ce priveşte povestirea — ea nu este adevărată: nici actriţa, şi nici chiar cîinele nu au murit în timpul turnării. Ceea ce îi derutează pe spectatorii îndrăgostiţi de „realism" este faptul că aici nu se încearcă să-i facă să creadă în ceva, aş zice chiar: dimpotrivă... *Adevărul, falsul* şi străduinţa de a *convinge* au devenit — într-o măsură mai mare sau mai mică — subiectul oricărei opere moderne; aceasta în loc de a mai fi o pretinsă secţiune de viaţă, se dezvoltă ca o reflecţie asupra realităţii (sau asupra unui fragment de realitate, după cum e cazul). Ea nu mai caută să-şi ascundă caracterul, în mod

Scanned with OKEN Scanner

necesar mincinos, prezentîndu-se ca o „întîmplare trăită". Astfel că regăsim acolo, în scrierea cinematografică, o funcţie apropiată de cea a descrierii din literatură : imaginea tratată astfel (privind actorii, decorul, montajul, în raporturile lor cu sunetul etc.) te împiedică în acelaşi timp să crezi ceea ce afirmă, tot aşa cum descrierea te împiedică să vezi ceea ce arăta.

Aceeaşi mişcare paradoxală — care construieşte distrugînd — se întîlneşte şi în tratarea timpului. De la început, şi filmul şi romanul se prezintă sub formă de desfăşurări temporale, nu ca în operele plastice, tablouri sau sculpturi. Filmul, după modelul creaţiei muzicale este întocmit într-un mod definitiv (în timp ce durata lecturii poate varia la infinit, de la o pagină la alta şi de la un individ la altul). În schimb, cum am mai spus-o, cinematograful nu cunoaşte decît un singur mod gramatical : prezentul indicativului. În orice caz, filmul şi romanul se întîlnesc astăzi în construirea momentelor, intervalelor şi succesiunilor care nu mai au nimic comun cu acelea ale ceasului sau calendarului. Să încercăm să-i lămurim întrucîtva rolul.

S-a repetat mult în ultimii ani că „personajul" principal al romanului contemporan este timpul. De la Proust, de la Faulkner, întoarcerile în trecut, întreruperile cronologiei par să stea într-adevăr la baza organizării naraţiunii, a arhitecturii sale. Evident, acelaşi lucru ar fi şi în cazul cinematografului : orice

Scanned with OKEN Scanner

operă cinematografică modernă ar fi o reflecție asupra memoriei omenești, a incertitudinilor, a îndărătniciei, a dramelor sale etc.

Toate astea sînt spuse cam repede. Dacă timpul care se scurge este personajul esențial al multor opere de la începutul secolului, ca și al urmașelor lor, la fel cum era de altfel și în unele opere ale secolului trecut, căutările actuale, dimpotrivă, par mai degrabă că aduc în scenă, adesea, structuri mentale lipsite de *timp*. Și acest lucru le face din capul locului atît de derutante. Voi mai lua cîteva exemple din cărțile sau filmele mele, al căror sens a fost, din acest punct de vedere, aproape totdeauna falsificat de critică. Din cauza titlului, ca și din cauza filmelor realizate înainte de Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad* a fost interpretat de la început cu una din aceste variații psihologice asupra iubirii pierdute, asupra uitării, asupra amintirii. Întrebările care se puneau cu cea mai mare plăcere erau: anul trecut la Marienbad bărbatul și femeia s-au întîlnit într-adevăr, s-au iubit? Tînăra își amintește sau se preface doar că nu-l recunoaște pe frumosul străin? Sau ea a uitat într-adevăr ceea ce s-a petrecut între ei? etc. Dar lucrurile trebuie spuse clar: aceste întrebări nu au nici un rost. Universul în care se desfășoară întregul film este în mod caracteristic acela al unui prezent continuu, care face imposibilă orice apelare la memorie. Este o lume fără trecut, care își e suficientă în fiecare moment și care se șterge treptat. Acest bărbat și această femeie încep să

Scanned with OKEN Scanner

existe numai din momentul în care apar pe ecran pentru prima dată ; înainte de asta ei nu sînt nimic ; şi o dată proiecţia sfîrşită ei nu mai sînt din nou nimic. Existenţa lor ţine cît filmul. Nu poate exista realitate în afara imaginilor care se văd, în afara cuvintelor care se aud.

Astfel, durata operei moderne nu este nicidecum un rezumat, o concentrare a unei durate mai întinse, mai „reale", care ar fi aceea a anecdotei, a întîmplării povestite. Din contra, între cele două durate există o identitate absolută. Întreaga întîmplare de la Marienbad nu se petrece nici în doi ani, nici în trei zile, ci exact într-o oră şi jumătate. Şi, cînd la sfîrşitul filmului, cei doi eroi se regăsesc pentru a pleca împreună, e ca şi cum tînăra ar admite că între ei a fost într-adevăr ceva anul trecut la Marienbad, dar noi înţelegem că eram chiar anul trecut (în timpul proiecţiei) la Marienbad. Această poveste de dragoste care ni se relata ca un fapt trecut era în curs de desfăşurare sub ochii noştri, aici şi acum. Căci, bineînţeles, nu mai e posibil un *altădată* şi *în altă parte*. Dar, se va spune, ce reprezintă, în aceste condiţii, scenele la care am asistat ? Ce semnificaţie au mai ales aceste succesiuni de planuri de zi şi de noapte, sau aceste prea numeroase schimbări de costume, care nu mai corespund unei durate aşa de scurte ? Aici, evident, lucrurile se complică. Nu e vorba decît de o desfăşurare subiectivă, mentală, personală. Aceste lu-

Scanned with OKEN Scanner

cruri trebuie să se petreacă în mintea cuiva. Dar într-a cui ? A eroului povestitor ? A eroinei hipnotizate ? Sau a într-a amîndurora printr-un schimb constant de imagini ale lor ? Mai curînd ar trebui să admitem o rezolvare de altă natură : așa după cum singurul timp care interesează e acela al fimului, singurul „personaj" important este spectatorul ; toată întîmplarea se desfășoară în mintea sa, el și-o imaginează. Încă o dată, opera nu este o mărturie asupra unei realități exterioare, ci este prin ea însăși propria sa realitate. De aceea autorului îi este imposibil să liniștească spectatorul îngrijorat de soarta eroilor, după cuvîntul „sfîrșit". După cuvîntul „sfîrșit" prin definiție nu se mai petrece absolut nimic. Singurul viitor pe care opera poate să-l accepte este o nouă desfășurare identică : repunînd bobinele filmului în aparatul de proiecție. Tot așa, era absurd să se creadă că în romanul *La Jalousie*, publicat cu doi ani în urmă, există o ordine a evenimentelor clară și univocă, și care nu era aceea a frazelor cărții, ca și cum m-aș fi amuzat să stric un calendar prestabilit, așa cum amesteci cărțile de joc. Din contra, povestirea era făcută într-un asemenea mod încît orice încercare de reconstituire a unei cronologii exterioare ducea, mai devreme sau mai tîrziu, la o serie de contradicții, deci la un impas. Și aceasta nu în scopul stupid de a deruta Academia, ci pentru că în mod cert pentru mine nu exista nici o altă ordine posibilă în afară de cea a

Scanned with OKEN Scanner

părții. Accasta nu era o narațiune amestecată cu o anecdotă simplă, exterioară ei, ci era chiar desfășurarea unei întîmplări care nu avea altă realitate decît pe aceea a povestirii, desfășurare care nu se realiza în nici o altă parte decît în mintea naratorului nevăzut, adică a scriitorului și a cititorului.

Cum ar putea această concepție actuală a operei să permită ca timpul să fie personajul principal al cărții sau al filmului? Nu s-ar aplica exact această definiție mai curînd romanului tradițional, romanului balzacian? Timpul deținea acolo un rol, și încă pe cel principal: el îl desăvîrșea pe om, era agentul și măsura destinului său. Fie că era vorba de o ascensiune, fie că era vorba de o decădere, el realiza o devenire, care era în același timp garanția victoriei unei societăți spre cucerirea lumii și destinul unei naturi: condiția de muritor a omului. Pasiunile, ca și evenimentele nu puteau să fie privite decît într-o dezvoltare temporală: naștere, creștere, culme, declin și cădere. În timp ce în povestirea modernă s-ar spune că timpul se găsește scos din temporalitate. El nu mai curge. El nu mai săvîrșește nimic. Și, fără îndoială, aceasta este ceea ce explică decepția care urmează lecturii unei cărți sau vizionării unui film. Pe cît exista ceva satisfăcător într-un „destin", fie el chiar tragic, pe atît cele mai frumoase opere contemporane ne lasă secătuiți și descumpăniți. Ele nu numai că nu pretind nici o altă realitate decît aceea a lecturii sau a spec-

Scanned with OKEN Scanner

tacolului, dar par chiar să fie totdeauna pe punctul de a se contesta, de a se pune la îndoială pe măsură ce se formează. Spaţiul distruge timpul, iar timpul zădărniceşte spaţiul. Descrierea se contrazice, se frămîntă, se învîrteşte pe loc. Clipa neagă continuitatea.

*

Dacă temporalitatea satisface aşteptarea, instantaneitatea o decepţionează, tot aşa discontinuitatea spaţială se desprinde de capcana anecdotei. Aceste descrieri a căror mişcare ne fac să pierdem încrederea în faptele de care se ocupă, aceşti eroi nenaturali şi fără identitate, acest prezent care se inventează continuu, pe firul scriiturii, care se repetă, se dedublează, se transformă, se dezminte, fără să se îngrămădească pentru a constitui un trecut, deci o „povestire" în sens tradiţional, toate acestea nu pot decît să invite pe cititor (sau pe spectator) la un alt fel de participare decît cea cu care fusese obişnuit. Dacă el e dispus uneori să condamne operele timpului său, cu alte cuvinte chiar pe acelea care i se adresează cel mai direct, dacă se plînge chiar că e părăsit deliberat, că e ţinut departe şi dispreţuit de autor, aceasta e numai pentru că se încăpăţînează să caute un mod de comunicare care nu mai e de mult timp acela care i se propune. Căci, scriitorul de azi, departe de a-l neglija, proclamă absoluta nevoie a concursului său, un concurs

Scanned with OKEN Scanner

activ, conștient, creator. Lui nu i se mai cere să primească de-a gata o lume desăvîrșită, plină, închisă în ea însăși, ci, din contra, să ia parte la un act de creare, să inventeze și el la rîndul său opera — și lumea — și să învețe astfel să-și inventeze propria sa viață.

(1963)

Scanned with OKEN Scanner

Vremea suspiciunii *

NATHALIE SARRAUTE

Criticii, ca buni pedagogi, prefăcîndu-se degeaba că nu observă nimic, nu pierd — din contra — niciodată ocazia să proclame pe tonul adevărurilor primordiale că romanul este şi va rămîne întotdeauna şi înainte de orice „o naraţiune în care se văd acţionînd şi trăind personaje", că un romancier nu e demn de acest nume decît dacă e capabil să „creadă" în personajele sale, ceea ce îi permite să le însufleţească şi să le dea o „consistenţă romanescă" ; degeaba împart elogii fără număr celor care mai ştiu să „fixeze" un erou de roman (după modelul lui Balzac sau Flaubert) şi să adauge un „personaj nemuritor" nemuritoarelor personaje cu care au populat universul nostru atîţia maeştrii iluştri ; degeaba promit aceşti critici tinerilor scriitori mirajul recompenselor alese care, zic ei, îi aşteaptă pe cei cu credinţa cea mai arzătoare : momentul bine cunoscut de cîţiva „adevăraţi romancieri", cînd personajul în care autorul are atîta încredere şi căruia îi poartă atîta interes începe deodată, însufleţit de un fluid misterios, să se mişte de la sine, ca mesele

* *Temps modernes* — februarie 1950, apărut ulterior în vol. *L'Ère du soupçon. Essai sur le roman.* Gallimard,, N.R.F., col. Idées, Paris, 1956.

turnante şi să antreneze în urma lui pe creatorul său vrăjit, căruia nu îi mai rămîne decît să se lase la rîndul lui condus de creatura sa ; în sfîrşit degeaba îmbină criticii promisiunile cu ameninţările şi avertizează pe romancieri că, dacă nu sînt atenţi, totul va fi în zadar cînd cinematograful, rivalul lor cel mai bine înarmat, va veni să smulgă sceptrul din mîinile lor nedemne. Nici reproşurile nu vor mai reuşi să reînsufleţească o credinţă agonizîndă.

Şi, după toate aparenţele, nu numai romancierul nu mai crede în propriile sale personaje, dar nici cititorul nu mai crede în ele, şi, astfel, personajul de roman privat de această dublă susţinere — credinţa romancierului şi a cititorului în el — care îl făcea să stea în picioare, bine fixat, ducînd pe umerii lui largi toată greutatea povestirii, acum se clatină şi se dezmembrează.

Din timpurile fericite ale romanului *Eugénie Grandet* personajul ajuns în culmea puterii sale şi tronînd între cititor şi romancier — obiect al fervoarei lor comune, ca sfinţii printre credincioşi în tablourile primitive — nu a încetat să-şi piardă pe rînd toate calităţile şi privilegiile.

Era bine înzestrat, copleşit de bunuri de tot felul, înconjurat de atenţii minuţioase, nimic nu-i lipsea, începînd de la cataramele de argint ale pantofilor, pînă la lupa de pe vîrful nasului. Dar el a pierdut treptat totul : strămoşii, casa construită cu grijă şi încărcată de la pivniţă pînă la pod cu obiecte de tot

Scanned with OKEN Scanner

felul, pînă şi cele mai mărunte nimicuri, proprietăţile şi titlurile de rentă, veşmintele, înfăţişarea, adesea şi numele, şi, mai ales, bunul cel mai de preţ dintre toate, propriul său caracter.

Astăzi sîntem inundaţi de un val crescînd de opere literare care se pretind romane şi în care o fiinţă fără contururi, nedefinită, insesizabilă şi nevăzută, un „eu" anonim care e în acelaşi timp totul şi nimic, nefiind adesea decît un reflex al autorului însuşi, a uzurpat rolul eroului principal, ocupînd locul de cinste. Lipsite de o existenţă proprie, personajele care-l înconjoară nu sînt altceva decît viziuni, visuri, coşmaruri, iluzii, reflexe, modalităţi sau subordonări ale acestui „eu" atotputernic.

Ne-am putea linişti gîndindu-ne că acest procedeu este rezultatul unui egocentrism propriu adolescenţei, al unei timidităţi sau al unei lipse de experienţă de debutant, dacă această maladie juvenilă nu ar fi atins tocmai operele cele mai importante ale timpului nostru (de la *À la Recherche du Temps perdu* şi *Paludes,* pînă la *Miracle de la Rose,* trecînd prin *Die Aufzeichungen des Malte Laurids Brigge, Le Voyage au bout de la Nuit* şi *La Nausée),* acela în care autorii au dovedit de la început atîta măiestrie şi o atît de mare forţă de atac.

Într-adevăr evoluţia actuală a personajului de roman este opusă unei regresiuni către un stadiu infantil.

Ea dovedeşte o stare de spirit sofisticată atît a autorului cît şi a cititorului. Nu numai că ambii nu se

Scanned with OKEN Scanner

încred în personajul de roman, dar, datorită lui, ei nu mai au încredere unul față de celălalt. Acest personaj era terenul lor de înțelegere, baza solidă de pe care, printr-un efort comun, ei puteau să se lanseze spre noi cercetări și descoperiri. El a devenit izvorul neîncrederii lor reciproce, terenul devastat pe care se înfruntă. Atunci cînd examinezi situația actuală, ești înclinat să spui că ea ilustrează perfect afirmația lui Stendhal: „s-a născut geniul suspiciunii". Am păşit în vremea suspiciunii.

Și azi, înainte de orice, cititorul nu mai are încredere în ceea ce-i oferă imaginația scriitorului. „Nimeni, se plînge d. Jacques Tournier, nu mai îndrăznește a mărturisi că inventează. Opera de imaginație este respinsă ca fiind inventată. Ca să fie sigur că nu e păcălit, publicul are nevoie să creadă în ceea ce i se povestește. În afară de faptul mărunt și autentic nu mai contează nimic." *

Dar d. Tournier n-ar trebui să se arate atît de amar. Această predilecție pentru „faptul mărunt și autentic", pe care o poartă în fundul sufletului fiecare dintre noi, nu e indiciul unei minți timorate și chibzuite, întotdeauna gata să zdrobească sub greutatea „realităților solide" orice încercare îndrăzneață, orice dorință de evadare. Dimpotrivă, trebuie să-i dăm dreptate cititorului, care fără să stea mult pe gînduri se simte atras să urmeze scriitorii pe căi noi. Și, într-ade-

* *La Table ronde*, ianuarie 1948, p. 145.

văr, el nu a ezitat niciodată în fața efortului. Nu datorită gustului pentru realitățile solide și nici din nevoia de a se adăposti confortabil într-un univers cunoscut, cu contururi liniștitoare consimțea să examineze cu o minuțioasă atenție fiecare detaliu al costumului bătrînului Grandet, fiecare obiect al casei, plopii și butucii de vie și să urmărească operațiile de bursă. Știa bine încotro era condus și că drumul nu era cel al facilității.

Sub aceste aparențe familiare se ascundea ceva neobișnuit, violent. Fiecare gest al personajului sugera ceva ; cel mai nesemnificativ bibelou îi oglindea un aspect. Și solul trebuia scos la lumină, explorat pînă la ultimele limite, cercetat în cele mai umbrite zone : o materie densă, cu totul nouă, care rezista efortului, stimulînd astfel pasiunea căutării. Tocmai conștiința acestui efort și a validității căutării justificau încrederea autorului care, fără să se teamă că pune prea mult la încercare răbdarea cititorului, îl obligă la cercetări amănunțite de gospodină, la calcule de notar, la evaluări de licitator. Tot ea justifica și docilitatea cititorului. Amîndoi, cititor și autor, știau că în ea și numai în ea se afla problema cea mare, tot atît de inseparabilă de obiect ca și culoarea galben pentru lămîie într-un tablou de Chardin, sau albastrul pentru cer într-o pînză de Veronese. După cum galbenul era lămîia iar albastrul era cerul, și după cum una nu se putea concepe fără cealaltă, avariția era bătrî-

nul Grandet, dîndu-i substanţă şi consistenţă, primind la rîndul ei forma şi forţa.

Cu cît obiectul era mai bine construit, mai bogat împodobit, cu atît materia era mai bogată şi mai nuanţată. E cumva cititorul vinovat că de atunci această materie şi-a pierdut consistenţa, căpătînd gustul mîncării rîncede, şi că obiectul alcătuit din această materie are azi aparenţa plată de *trompe-l'oeil ?*

Viaţa la care, la urma urmei, se raportează totul în artă (această „intensitate a vieţii", care, spunea Gide, „dă în mod cert valoare unui lucru"), a părăsit formele atît de promiţătoare altădată şi s-a dus aiurea. În mişcarea sa continuă care o deplasează mereu spre o linie mobilă, la care ajunge la un moment dat cercetarea şi care duce întreaga greutate a efortului, ea a spart cadrele vechiului roman şi a aruncat unele după altele vechile accesorii inutile. Lupele şi jachetele reiate, intriga şi caracterele ar putea să se schimbe la infinit, fără să dezvăluie astăzi altceva decît o realitate pe care fiecare o cunoaşte în cele mai mici amănunte, pentru că a parcurs-o în toate direcţiile. Acestea, în loc să-l aţîţe pe cititor să ajungă după o luptă îndelungată la un adevăr, ca pe vremea lui Balzac, nu mai sînt decît o concesie periculoasă făcută înclinării, atît a cititorului cît şi a autorului, spre lene şi frică de înstrăinare. Cea mai fugară privire, cel mai rapid contact, descoperă cititorului mai multe lucruri decît toate acele aparenţe care n-au alt scop

decît să îmbrace personajul în haina verosimilităţii. Pentru a înlocui aceste descrieri plictisitoare, cititorului îi este de ajuns să se alimenteze din stocul mereu crescînd al experienţelor sale.

În ceea ce priveşte caracterul, el ştie foarte bine că acesta nu e altceva decît o etichetă grosolană de care se serveşte dintr-o comoditate practică, fără să creadă prea mult în ea, pentru a-i ordona în linii mari comportamentul. El nu mai crede în acţiunile forţate şi spectaculoase care modelează în mod zgomotos caracterele şi nici în intriga ce se răsuceşte ca o faşă în jurul personajului, dîndu-i în acelaşi timp o aparenţă de coeziune, de viaţă, dar şi rigiditatea mumiilor.

În sfîrşit, domnul Tournier are dreptate ; el nu are încredere în nimic. Şi aceasta pentru că a învăţat de cîtva timp să cunoască multe lucruri şi nu a reuşit să uite cu totul ceea ce a învăţat. Nu mai e nevoie să insistăm asupra lucrurilor învăţate de domnul Tournier, pentru că fiecare le ştie foarte bine. El i-a cunoscut pe Joyce, Proust şi Freud ; curgerea monologului interior, pe care nimic din exterior nu-l poate descifra, cercetarea infinită a vieţii psihologice şi vastele regiuni desţelenite ale inconştientului. El a văzut prăbuşindu-se zidurile care despărţeau personajele unele de altele şi eroul romanului devenind o limitare arbitrară, un decupaj convenţional aplecat pe urzeala comună pe care fiecare o posedă întreagă şi care captează şi reţine în nenumăratele sale iţe întreg uni-

Scanned with OKEN Scanner

versul. El a ajuns să-şi concentreze întreaga atenţie şi curiozitate asupra unei oarecare stări psihologice noi, uitînd personajul înţepenit care i-a servit ca sprijin ocazional, aşa cum chirurgul, fixîndu-şi privirea asupra locului precis unde trebuie să-şi depună efortul, îl izolează pe acesta de restul corpului adormit. El a văzut cum timpul a încetat să mai fie o curgere rapidă, care împingea intriga înainte, pentru a deveni o apă stătătoare pe fundul căreia au loc descompuneri fine şi lente ; el a văzut cum faptele noastre şi-au pierdut scopurile obişnuite şi semnificaţiile acceptate, ivindu-se sentimente necunoscute, iar cele cunoscute schimbîndu-şi aspectul şi numele.

El a învăţat atît de bine şi atît de mult, încît a început să se teamă că obiectul confecţionat, pe care romancierii i-l oferă, poate să ascundă valorile obiectului real. El preferă într-adins să se lege numai de fapte reale, fiindcă autorii care folosesc metoda obiectivă pretind că e în zadar să te străduieşti să reproduci complexitatea infinită a vieţii, şi că cititorul singur trebuie să se folosească de propriile sale calităţi şi de instrumente de investigaţie ca să smulgă obiectului închis misterul pe care aceşti autori i-l prezintă.

„Faptul mărunt autentic" posedă într-adevăr incontestabile avantaje faţă de naraţiunea inventată. În primul rînd, acela de a fi adevărat. De aici provine forţa sa de convingere şi de atac, nobila indiferenţă în faţa ridicolului şi a prostului-gust, şi acea calmă

Scanned with OKEN Scanner

îndrăzneală, acea dezinvoltură care îi permite să treacă peste limitele strîmte, în care grija de adevăr îi ţine captivi pe romancierii cei mai îndrăzneţi, şi să facă să dea mult înapoi graniţele realului.

Tot el ne face să atingem regiuni necunoscute, în care nici un scriitor nu s-ar fi gîndit să se aventureze şi ne aruncă dintr-o săritură în abisuri.

Ce naraţiune inventată ar putea concura cu aceea a captivei de la Poitiers, sau cu povestirile din lagărele de concentrare, ori ale bătăliei de la Stalingrad? Şi cîte romane, personaje, situaţii şi conflicte ar trebui pentru a procura cititorului o materie egală în valoare şi profunzime cu cea pe care o oferă curiozităţii şi meditaţiei sale o monografie bine făcută?

Pentru aceste motive sănătoase, cititorul preferă azi romanului documentul trăit (sau măcar ceea ce aduce a document). Renumele recent al romanului american nu dezminte această preferinţă, cum s-ar putea crede uneori. Din contra, ea o confirmă. Această literatură pe care cititorul american cultivat a desconsiderat-o pentru motivele pe care tocmai le-am arătat, îl transporta pe cititorul francez într-o lume ciudată, pe care nu avea nici un motiv s-o atace, micşorîndu-i neîncrederea şi trezind în el curiozitatea credulă pe care o trezesc povestirile de călătorie, dînd totodată impresia fermecătoare de evadare într-o lume necunoscută. Acum, această hrană exotică, mai mult sau mai puţin asimilată, e părăsită la rîndul său şi de citi-

Scanned with OKEN Scanner

torul francez pentru că, în ciuda bogăţiei şi a diversităţii sale aparente, s-a dovedit a fi cu mult mai puţin consistentă decît se credea.

Se înţelege de la sine că autorul cunoaşte toate aceste sentimente ale cititorului cu privire la roman, cu atît mai mult cu cît cititor el însuşi, şi adesea destul de avertizat, le experimentează.

De aceea, cînd se gîndeşte să povestească o întîmplare şi cînd îşi spune că trebuie să se hotărască a scrie: „Marchiza pleacă la ora cinci", gîndindu-se la cititorul maliţios va ezita, negreşit, şi n-o mai scrie.

Dacă redobîndindu-şi curajul se hotărăşte să nu acorde marchizei atenţiile pe care le impunea tradiţia şi să nu se ocupe decît de ceea ce interesează astăzi, el observă că tonul impersonal, atît de potrivit cu nevoile vechiului roman, nu convine explicării stărilor complexe şi delicate pe care caută să le descopere, pentru că aceste stări, ca şi fenomenele fizicii moderne, sînt atît de fine şi minuscule încît nici o rază nu le poate lumina fără să le tulbure şi să le deformeze. De asemenea, de îndată ce romancierul caută să le prezinte fără să-şi descopere prezenţa, i se pare că-l aude pe cititor, ca pe un copil căruia mama îi citeşte pentru prima oară o poveste, oprindu-l şi întrebîndu-l: „Cine spune asta?"

Povestirea la persoana întîi satisface curiozitatea îndreptăţită a cititorului şi potoleşte neliniştea nu mai puţin îndreptăţită a autorului. În plus ea are cel pu-

ţin o aparenţă de experienţă trăită, de autenticitate, care-l ţine pe cititor şi îi domoleşte neîncrederea.
În plus nimeni nu se mai lasă indus în eroare de procedeul comod prin care romancierul oferă cu zgîrcenie părticele din el însuşi, îmbrăcîndu-le în haina verosimiltăţii, împărţindu-le între personaje la întîmplare (căci dacă sînt probe luate din profunzime, ele se regăsesc identice în toţi), iar apoi cititorul, la rîndul său, descoperindu-le, le eliberează pentru a le repune — ca la jocul de loto — în căsuţele corespunzătoare din el însuşi.
Azi, oricine bănuieşte, fără a mai fi nevoie să i se spună că: „Doamna Bovary sînt eu". În momentul de faţă, scriitorul vorbeşte cu toată sinceritatea despre sine, pentru că ceea ce are importanţă acum nu este prelungirea la nesfîrşit a listei tipurilor literare, ci dezvăluirea coexistenţei sentimentelor contradictorii şi redarea în măsura posibilităţilor a bogăţiei şi complexităţii vieţii psihologice.
Ba ceva mai mult: oricît de ciudat ar părea, autorul, pe care perspicacitatea crescîndă şi neîncrederea cititorului îl intimidează, îşi pierde şi el din ce în ce mai mult încrederea în cititor.
Într-adevăr, chiar cel mai avertizat cititor tipizează, fără să vrea, atunci cînd e lăsat în voia lui. El o face, ca şi romancierul de altfel, de îndată ce se odihneşte, chiar fără să-şi dea seama, pentru comoditatea vieţii cotidiene şi după un lung antrenament.

Scanned with OKEN Scanner

Așa după cum la simplul clinchet al clopoțelului, cîinele lui Pavlov salivează, el confecționează personaje la cel mai slab stimulent. Toți pe care-i atinge se pietrifică în jocul de-a statuia. Ele se vor adăuga în memoria sa la vasta colecție de figurine de ceară, pe care de-a lungul vieții el o completează în grabă și pe care, de cînd a început să citească numeroasele romane n-au încetat s-o îmbogățească.

Or, după cum am văzut, personajele, așa cum erau concepute de romanul de altădată (și de vechiul mecanism care le punea în valoare), nu mai reușesc să ilustreze realitatea psihologică actuală, pe care o escamotează în loc s-o evidențieze. De aceea, printr-o evoluție asemănătoare aceleia a picturii, dar cu mult mai timidă și mai înceată, întreruptă de opriri lungi și de distanțări, elementul psihologic, ca și cel pictural, se eliberează treptat de obiectul cu care altădată făcea corp comun. El tinde să-și fie suficient lui însuși și să se lipsească cît mai mult posibil de sprijin. Romancierul își concentrează efortul cercetării numai asupra lui, și tot asupra lui trebuie să-și îndrepte și cititorul întreaga atenție. Cititorul trebuie împiedicat să alerge după doi iepuri deodată. Și întrucît ceea ce personajele cîștigă în vitalitate facilă și în verosimilitate, stările psihologice cărora le servesc ca suport pierd din adevărul profund, trebuie evitat ca cititorul să-și împrăștie atenția și s-o lase acaparată de personaje. În acest scop, el trebuie lipsit — pe cît e posibil — de toate indiciile pe care însușindu-le, fără

Scanned with OKEN Scanner

voia lui, dintr-o înclinare firească, le foloseşte la fabricarea acelor *trompe-l'oeil*.

Iată de ce personajul nu mai e astăzi decît propria sa umbră. Romancierul îi acordă, cu inima îndoită, tot ce poate să-l facă uşor de recunoscut : aspect fizic, gesturi, acţiuni, senzaţii, sentimente obişnuite — de mult studiate şi cunoscute — care toate dau o ieftină aparenţă de viaţă şi care oferă cititorului o receptare comodă.[1] Chiar numele cu care trebuie, oricum să fie împopoţonat, constituie pentru el o constrîngere. Gide evită să dea personajelor sale nume de familie, care riscă să le fixeze puternic, de la început, într-un univers prea asemănător celui al cititorului şi preferă prenumele puţin folosite. Eroul lui Kafka nu e numit decît printr-o iniţială, aceea a lui Kafka însuşi. Joyce fixează prin mult interpretatele H.C.E. numele eroului proteiform din *Finnegan's Wake*.

Este o nedreptate faţă de încercarea îndrăzneaţă şi valoroasă a lui Faulkner, atît de revelatoare pentru preocupările romancierilor actuali, de a atribui unei nevoi perverse şi copilăreşti de mistificare a lectorului procedeul întrebuinţat de el, care constă în a da acelaşi prenume la două personaje diferite.[2] Acest

[1] Niciodată, scria Proust, vreunul din personajele mele nu închide fereastra, nu-şi spală mîinile, nu-şi îmbracă haina, nu spune vreo formulă de prezentare. Dacă în cartea de faţă există ceva nou tocmai aceasta este (Scrisoare către Robert Dreyfus).

[2] Quentin este prenumele unchiului şi al nepoatei. Caddy — acela al mamei şi al fiicei.

Scanned with OKEN Scanner

prenume, pe care le plimbă de la un personaj la altul, sub ochiul iritat al cititorului, îl obligă pe acesta să fie permanent în gardă.

În loc să se lase condus de semnele exterioare oferite lenei sau grabei sale de către obiceiurile vieţii cotidiene, cititorul, pentru a identifica personajele, pentru a le recunoaşte, ca şi autorul de altfel, în profunzimea lor, trebuie, graţie acelor indici care nu i se dezvăluie decît dacă renunţă la obiceiurile de confort, să pătrundă în interiorul personajelor ca şi autorul şi să-şi însuşească viziunea acestuia.

În asta constă totul: a-i lua cititorului dreptul lui şi a-l atrage cu orice preţ pe terenul scriitorului. Pentru a ajunge la aceasta, procedeul desemnării personajului principal printr-un „eu" este un mijloc în acelaşi timp eficace şi simplu şi tocmai din această cauză e atît de des folosit.

Cititorul este astfel plasat dintr-o dată în interior, în acelaşi loc în care se plasează autorul, la o adîncime la care nu se mai păstrează nici unul dintre punctele de reper comode cu ajutorul cărora el îşi construieşte personajele. El este cufundat şi menţinut pînă la sfîrşit într-o materie anonimă, ca sîngele, într-o masă fără nume, fără contururi. Şi numai datorită jaloanelor pe care scriitorul i le oferă va reuşi să se descurce. Nici o reminiscenţă a lumii obişnuite, nici o preocupare convenţională de coeziune sau de verosimil nu-i abate atenţia, nu-i frînează efortul. El se va izbi, ca şi autorul, de limitele inerente ori-

Scanned with OKEN Scanner

cărei căutări de acest fel, sau de cele proprii viziuni scriitorului.

Personajele secundare lipsite de orice existență autonomă nu sînt decît niște excrescențe, modalități, experiențe sau visuri ale „eului" cu care se identifică autorul, care, nefiind romancier, nu trebuie să se preocupe să creeze un univers în care cititorul să se simtă prea la largul lui, și nici să dea personajelor proporțiile și dimensiunile necesare, care le conferă o atît de periculoasă „asemănare". Ochiul său de obsedat, de maniac sau de vizionar, însușește sau abandonează după voia sa, trage într-o singură direcție, le comprimă, le mărește, le strivește sau le pulverizează, obligîndu-le să-i dea acea nouă realitate pe care se străduiește s-o descopere.

Tot așa, pictorul modern (și s-ar putea spune că toate tablourile de la impresionism încoace sînt pictate la persoana întîi) smulge obiectul din universul spectatorului și-l deformează pentru a degaja din el elementul pictural.

Astfel, printr-o mișcare asemănătoare aceleia din pictură, romanul — pe care numai atașamentul înverșunat pentru tehnicile perimate îl face să treacă drept o artă minoră — urmează, cu mijloace care nu sînt decît ale lui, o cale care nu poate fi decît a lui, el lasă altor forme de artă — mai ales cinematografului — ceea ce nu-i aparține de fapt. După cum fotografia ocupă și fructifică zonele picturii lăsate în pă-

Scanned with OKEN Scanner

răsire, cinematograful culege și perfecționează ceea ce romanul îi cedează.

Cititorul, în loc să pretindă romanului ceea ce un roman bun i-a refuzat de cele mai multe ori, adică o destindere agreabilă își poate satisface la cinematograf, fără prea mare efort și fără să-și piardă timpul în mod inutil, gustul său pentru întîmplări și personaje „vii".

În același timp și cinematograful pare să fie amenințat la rîndul său. Suspiciunea de care suferă romanul îl cuprinde și pe el. Altfel cum s-ar putea explica această neliniște pe care, în urma romancierilor, o încearcă anumiți regizori, și care îi determină să facă filme la persoana întîi, folosind ochiul unui martor sau vocea unui povestitor?

În ceea ce privește romanul, înainte de a fi epuizat toate avantajele pe care i le oferă povestirea la persoana întîi și de a fi ajuns la impasul la care ajunge în mod necesar orice tehnică, el se grăbește și caută deja alte ieșiri, pentru a scăpa de dificultățile actuale. Suspiciunea pe cale să distrugă personajul și întregul aparat care-i asigura puterea, este una din acele reacții morbide prin care un organism se apără și își găsește un nou echilibru. Ea îl obligă pe romancier să se achite de ceea ce Philip Toynbee, amintind învățătura lui Flaubert, numește „cea mai mare obligație a sa: descoperirea noului" și îl împiedică să comită „crima sa cea mai gravă — repetarea descoperirilor făcute de predecesori".

Scanned with OKEN Scanner

Cercetări asupra tehnicii romanului*

MICHEL BUTOR

I. *Noţiunea de naraţiune şi rolul romanului în gîndirea contemporană*

În cea mai mare parte lumea nu ne apare decît prin intermediul a ceea ce ni se spune despre ea: conversaţii, lecţii, ziare, cărţi etc. Tot ce vedem cu ochii noştri şi auzim cu urechile noastre capătă foarte repede sens doar în interiorul acestei înţelegeri.

Unitatea elementară a povestirii în care ne scăldăm permanent o putem numi „informaţie" sau cum se mai spune, „noutate". Ni se strigă „aţi aflat noutatea? Pînă acum se spunea cutare sau cutare lucru, de aici încolo va trebui spus altceva". Cel care vede un fapt neobişnuit devine purtătorul unei „noutăţi" pe care trebuie s-o difuzeze pretutindeni. Naraţiunea, cunoştinţele lumii, trebuie să se schimbe.

În unele cazuri „noutatea" îşi va găsi locul, fără nici o greutate în cadrul a ceea ce se ştia dinainte; ea nu implică decît corectări de detalii, păstrînd restul intact. Dar atunci cînd numărul şi importanţa acestor „noutăţi" va creşte, n-o să mai ştim unde să le aşezăm, ce să facem cu ele. Din acel moment ne va fi imposibil să mai ţinem seama de ceea ce ar trebui

* *Répértoire, II, Etudes et conférences*, 1959—1963, Les Editions des minuit, Paris, 1964.

să știm. Degeaba ochii vor vedea, degeaba urechile vor auzi, nu ne va mai servi la nimic. Ca niște noi Tantali vom fi săraci în mijlocul bogăției, care va dispărea de îndată ce vom vrea s-o prindem, pînă cînd vom găsi modul de a face ordine înlăuntrul tuturor acestor informații, de a le organiza într-un chip trainic.

Narațiunea ne prezintă lumea, dar ne dă în mod fatal o lume falsă. Dacă vrem să-l lămurim pe Pierre cine e Paul, îi spunem povestea lui ; alegem dintre amintirile noastre, din ceea ce știm, un anumit număr de date, pe care le organizăm ca să compunem o „figură", care, de cele mai multe ori, într-o măsură mai mare sau mai mică, nu e izbutită, iar portretul pe care l-am făcut astfel e, în anumite privințe, inexact, numeroase aspecte ale acestei personalități pe care o cunoaștem atît de bine necorespunzînd imaginii pe care am dat-o.

Și aceasta nu numai atunci cînd ne adresăm altuia, decalajul e tot atît de periculos și cînd ne adresăm nouă înșine. Aflăm deodată o „noutate" surprinzătoare despre Paul : „Cum se poate ?" Și apoi revine amintirea : nu, el nu ne ascunsese această intenție, sau acest capitol din viața lui, vorbise chiar mult despre el, dar noi le-am uitat, le-am omis din „rezumat" și nu mai știam cum să-l legăm de restul.

Cîte fantome există între noi și lume, între noi și alții, între noi și noi înșine !

Or, pe aceste fantome le putem numi, le putem urmări. Noi știm că în ceea ce ni se povestește există multe neadevăruri, nu numai erori, ci și ficțiuni și mai știm că în franceză același cuvînt, *histoire,* înseamnă totodată minciună și adevăr, chiar conștiința pe care o avem despre lumea în mișcare", „istoria universală", vigilența noastră, basmele pe care le povestim cînd adormim copiii, și copilul din noi care întîrzie totdeauna să adoarmă. Știm că Moș Goriot și Napoleon Bonaparte nu au existat în același fel.

În fiecare clipă sîntem obligați să introducem în narațiune o diferență între real și imaginar, graniță foarte poroasă și foarte instabilă, care se depărtează mereu pentru că tot ceea ce numeam ieri realul, „știința" strămoșilor noștri, tot ce părea evidența însăși, recunoaștem azi ca imaginație.

Și nu putem nutri iluzia că această graniță ar fi definitiv fixată. Imaginarul alungat revine în goană. Singurul mod de a spune adevărul, de a merge în căutarea lui, e de a confrunta neobosit și metodic ceea ce povestim de obicei cu ceea ce vedem și auzim, cu informațiile pe care le primim, deci de a „frămînta" narațiunea. Romanul, ficțiune mimînd adevărul, este, prin excelență, locul preferat pentru o asemenea „frămîntare" ; dar de îndată ce aceasta se va face suficient simțită, deci de îndată ce romanul va reuși să se impună ca limbaj nou, să impună un limbaj nou, o gramatică nouă, un nou mod de a lega între ele informațiile alese ca exemple, pentru a ne

Scanned with OKEN Scanner

arăta în sfîrşit cum să salvăm pe cele care ne privesc, romanul va proclama diferenţa dintre el şi ceea ce se spune în mod curent, îi va apărea ca poezie. În mod cert, există un roman naiv şi o asimilare naivă a romanului, ca odihnă sau divertisment, ceea ce permite o delectare de o oră, două, să „omori timpul", iar toate operele mari, cele mai savante, cele mai pretenţioase, cele mai austere, sînt în mod obligatoriu în legătură cu conţinutul acestei enorme reverii, al acestei mitologii difuze, al acestui schimb uriaş, dar ele joacă şi un alt rol, şi încă unul hotărîtor: schimbă modul în care vedem lumea şi în care o povestim, şi ca urmare schimbă chiar această lume. Şi oare nu merită toate eforturile o asemenea „angajare" ?

II. *Firul cronologic*

„Aedul" — povestitorul primitiv, care, cum se spune, îşi ţinea auditoriul cu sufletul la gură pentru a-l identifica mai bine cu eroii săi — trebuie să-i prezinte evenimentele în ordinea în care au fost trăite. Am spus anume evenimentele, căci se va vedea imediat că nu se poate coborî sub o anumită scară, că nu e vorba de ordinea cuvintelor, nici măcar a frazelor, ci, cel mult, de aceea a episoadelor. Totuşi, această organizare liniară, uneori grosolană, se ciocneşte de tot felul de dificultăţi: firul se curmă, se reia. Nu aveţi decît să recitiţi *Odiseea*.

Scanned with OKEN Scanner

Îndată ce avem de-a face cu două personaje importante care se despart, vom fi obligaţi să părăsim pentru un moment întîmplările unuia ca să aflăm ce a făcut celălalt în acelaşi timp.
Orice personaj nou, privit mai îndeaproape, aduce după sine explicaţii asupra trecutului său, o reîntoarcere, în curînd, esenţială pentru înţelegerea naraţiunii, nu va fi numai trecutul cutăruia sau cutăruia, ci şi ceea ce alţii cunosc sau ignorează în acel moment ; vor exista deci, surprize, mărturisiri, destăinuiri.
Balzac, multiplicînd personajele, şi revenind neobosit asupra loc, s-a găsit în mod firesc în faţa acestei probleme, pe care a abordat-o îndelung în prefaţa la *o fiică a Evei :*
„Într-o zi, întîlneşti într-un salon un om pe care l-ai pierdut din vedere de zece ani ; e prim-ministru sau capitalist, îl cunoscuseşi fără redingotă, fără interese de stat sau personale, îl admiri acum în plină glorie, eşti uimit de averea sau de talentele sale ; apoi te retragi într-un colţ al salonului, unde un oarecare om de societate îţi va spune într-o jumătate de oră povestea pitorească, pe care nu o cunoşteai, a acestor zece sau douăzeci de ani. Adesea această întîmplare scandaloasă sau onorabilă, urîtă sau frumoasă, e povestită a doua zi, ori după o lună, cîteodată pe fragmente. Nu există în lume nimic integral, totul e mozaic. Nu se poate povesti cronologic

decît istoria timpurilor trecute, sistem inaplicabil prezentului ce se duce".

În general te descurci dacă-ţi organizezi naraţiunea pe un fir cronologic grosolan, la care se vor adăuga apoi, la noroc, referiri, amintiri, explicaţii, orice precizare a datelor punînd „forma" în pericol. De îndată ce îţi fixezi atenţia asupra acestei probleme, observi că, de fapt, nici un roman clasic nu reuşeşte să urmărească evenimentele într-un mod simplu (şi de altfel, poetica umanistă nu recomandă începerea unei naraţiuni sau a unui spectacol în *medias res)*; prin urmare — e necesară studierea structurilor succesiunii.

III. *Contrapunct temporal*

Un efort riguros pentru a urma firul cronologic strict, fără reveniri, te duce la concluzii surprinzătoare : orice referire la istoria universală, la trecutul personajelor întîlnite, la memorie, prin urmare şi la interioritate devine imposibilă. Atunci, personajele sînt în mod necesar transformate în obiecte. Nu le poţi vedea decît dinafară şi e aproape imposibl să le faci să vorbească. Şi invers, îndată ce se introduce o structură cronologică mai complexă, memoria va apărea ca unul din cazurile sale particulare.

Ţin să subliniez că structurile cronologice sînt, de fapt, de o complexitate atît de ameţitoare, încît schemele cele mai ingenioase folosite fie în elaborarea operei, fie în explicarea critică, nu vor putea fi niciodată altceva decît simple aproximaţii. Ele le proiec-

Scanned with OKEN Scanner

tează totuși cu o lumină vie ; trebuie să pornești de la primele trepte.

Atunci cînd episoadele povestite printr-o revenire se organizează și ele după ordinea cronologică, are loc suprapunerea a două înlănțuiri temporale, ca două voci în muzică. Se poate da un exemplu categoric pentru acest „dialog între două planuri temporale", în *Povestea Patimilor* — care face parte din *Etape pe Drumul Vieții* de Sören Kierkegaard. Naratorul ține un jurnal al anului precedent, în care amestecă și notații asupra prezentului : „Rîndurile pe care le scriu dimineața se referă la trecut și aparțin anului trecut ; cele pe care le scriu acum, aceste gînduri nocturne, formează jurnalul acestui an".

Din îmbinarea acestor două voci rezultă „densitatea" și „profunzimea" psihologică. În acest caz, paralelismul a fost căutat cu mare grijă. Desigur că numărul vocilor poate fi mărit. Să ne imaginăm că autorul ține nu numai un dublu, ci un împătrit jurnal ; răsturnările cronologice se vor multiplica, inevitabil, în interiorul operei. Ca și arheologii sau geologii, care în săpăturile lor întîlnesc mai întîi straturi noi și apoi ajung treptat la cele vechi, tot așa în operă vei întoarce timpul din cursul lui, cufundîndu-te din ce în ce mai mult în trecut.

Uneori apariția datelor noi va modifica în așa măsură noțiunile pe care le avem despre o întîmplare, încît aceasta va trebui reluată de două sau mai multe ori.

Scanned with OKEN Scanner

Paralelisme, reluări, răsturnări, studiul artei muzicale arată că e vorba de date elementare ale conştiinţei noastre despre timp.

Fiecare eveniment poate fi punctul de origină şi de convergenţă al mai multor înlănţuiri narative, ca un focar cu o putere mai mare sau mai mică în raport cu ceea ce îl înconjoară. Naraţiunea nu mai e o linie, ci o suprafaţă pe care izolăm un anumit număr de linii, de puncte, ori de grupări distincte.

La reveniri trebuie, desigur, să adăugăm toate privirile proiectate în viitor, care sînt planurile, această lume a posibilităţilor.

IV. *Discontinuitate temporală*

Ori de cîte ori părăsim o urzeală a naraţiunii pentru alta, „firul" se rupe. Orice naraţiune ni se oferă ca un ritm de plinuri şi goluri şi e imposibil nu numai să povesteşi într-o succesiune liniară toate evenimentele, ci chiar în interiorul unei secvenţe să prezinţi tot şirul faptelor. Nu trăim timpul ca o continuitate decît în anumite momente. Din cînd în cînd, povestirea va proceda prin flux, dar între aceste momente de flux vom face aproape fără să băgăm de seamă salturi imense.

Obişnuinţa ne împiedică să dăm atenţie formulelor care jalonează operele cele mai fluente, cele mai curgătoare, ca: „a doua zi...", „ceva mai tîrziu...", „cînd l-am revăzut..."

Scanned with OKEN Scanner

Pentru că viaţa contemporană a accentuat într-un mod uimitor brutalitatea discontinuităţii, mulţi autori lucrează prin blocuri juxtapuse, dorind să ne facă să simţim rupturile ; evident, e vorba aici de un progres, dar tot aşa cum revenirile se făceau la întîmplare, din vîrful condeiului, la voia inspiraţiei de moment, fără control, discontinuităţile s-au săvîrşit adesea fără vreo justificare.

E vorba, deci, de precizarea unei tehnici a întreruperii şi a saltului, care să se bazeze pe studierea ritmurilor obiective pe care se sprijină, de fapt, criteriile noastre de evaluare a timpului, a rezonanţelor care se produc în interiorul acestui element. Şi aici, atenţia îndreptată de obicei asupra a ceea ce e considerat în mod obişnuit ca venind de la sine, descoperă o bogăţie inepuizabilă.

Atunci cînd folosesc la începutul unei fraze o expresie ca „a doua zi...", eu trimit, de fapt, la un ritm esenţial al existenţei noastre, la această reluare care se face în fiecare zi după întreruperea somnului, la toată această formă, atît de previzibilă care este, pentru fiecare dintre noi, o zi. Şi astfel timpul e prins în punctarea sa esenţială.

Fiecare eveniment va fi nu numai originea unei noi cercetări asupra a ceea ce l-a precedat şi ceea ce i-a urmat, îi va urma, sau va putea să-i urmeze, şi el va trezi ecouri, va aprinde semnale luminoase în toate regiunile timpului care îi răspund dinainte : ajunul, a doua zi, săptămîna dinainte, sau săptămîna urmă-

Scanned with OKEN Scanner

toare, şi tot ce poate să dea un sens precis acestei expresii : data trecută sau data viitoare. Fiecare datare de acest fel oferă astfel un spectru de date armonice.

V. *Viteze*

Blancul, juxtapunerea pură şi simplă a două paragrafe descriind două evenimente depărtate în timp, apare atunci ca forma de naraţiune cea mai rapidă posibilă, o viteză care şterge totul. În interiorul acestui blanc autorul poate introduce un sistem de repere care va obliga pe cititor să aibă nevoie de un timp oarecare ca să treacă de la un eveniment la altul şi mai ales să stabilească un prag între timpul lecturii şi cel al întîmplării.

În cazul cel mai simplu, acela al povestitorului, există o suprapunere de două timpuri, cel al povestirii fiind comprimarea celui al întîmplării. Dar, de îndată ce se poate vorbi de o „muncă“ literară, şi deci de îndată ce abordăm domeniul romanului se suprapun cel puţin trei durate temporale : cea a întîmplării, cea a scriiturii, şi cea a lecturii. Prin intermediul unui narator timpul scriiturii se va reflecta adesea în întîmplare. Între aceste diferite desfăşurări temporale se presupune, de obicei, o progresie a vitezelor : autorul ne oferă un rezumat pe care-l citim în două minute (scris, poate de el în două ore), al unei povestiri narate de personaj în două zile, evenimente care se desfăşoară în doi ani. Există astfel organizări de

Scanned with OKEN Scanner

viteze diferite ale povestirii. Se simte toată importanţa pe care o vor putea avea, din acest punct de vedere, pasajele în care se produce o coincidenţă între durata lecturii şi durata naraţiunii, de exemplu în dialoguri la care se vor putea evidenţia în mod precis accelerările sau încetinirile.

În romanul epistolar al secolului al XVIII-lea găsim deja lectura introdusă ca element fundamental în interiorul povestirii. Noi, cititorii reali, avem nevoie de acelaşi timp ca şi Julie pentru a citi scrisoarea de la Saint-Preux ; de fapt, noi dăm acestui lector fictiv diapazonul nostru, iar restul decurge de aici.

Idealul povestirii cotidiene este, bineînţeles, să reţină numai ceea ce e important, „semnificativ", adică ceea ce poate înlocui restul, prin care restul e exprimat, şi, prin urmare, să treacă acest rest sub tăcere, şi chiar, acţionînd în trepte, să „zăbovească" asupra esenţialului şi să „alunece" peste secundar. Dar un asemenea paralelism între durata unui episod şi valoarea lui semnificativă este, în cele mai multe cazuri, doar o iluzie : un singur cuvînt poate avea urmări mai importante decît un lung discurs. Vom asista, prin urmare, la inversări de structuri. Se va putea sublinia importanţa unui anumit moment prin absenţa lui, prin studierea a ceea ce îl înconjoară, făcîndu-se astfel simţită existenţa unor lacune în ţesătura povestirii, ori ceva care e ascuns.

Dar toate acestea nu se pot întîmpla decît printr-o folosire metodică a reperelor temporale, căci numai

Scanned with OKEN Scanner

dacă am avut grijă să spunem unde era Pierre luni, marți, joi, vineri și sîmbătă, apare deodată miercuri ca un gol (așa cum se și întîmplă în romanul polițist, sau prin descrierea amănunțită a limitelor, a tăieturilor, a tot ceea ce ne împiedică să știm mai mult la un moment dat.

VI. *Proprietățile spațiului*

Curgerea, mersul timpului, nu-l trăim decît fragmentar. Fiecare fragment ne apare orientat, avînd o durată, și trebuind să se orienteze în raport cu alte fragmente, dar el ne apare mereu ca un fragment, pe un fond de uitare sau de neatenție.

De fapt, pentru a studia timpul în continuitatea sa, pentru a pune deci în evidență lacunele, e necesar să-l aplicăm pe un spațiu și să-l considerăm ca un drum parcurs.

Nu e ciudat ca metaforele folosite de Bergson pentru a ne face sensibili la anumite aspecte „continue" ale experienței noastre temporale, să fie, fără să-și dea seama, metafore prin excelență spațiale: conul memoriei, curgerea, fluviul conștiinței și chiar bucățica de zahăr pe care ne invită s-o urmărim în timp ce se topește încet într-un pahar cu apă, experiență care nu ne poate da decît un astfel de sentiment de încetineală — „trebuie să aștepți ca zahărul să se topească" — pentru că sîntem capabil să măsurăm, constatînd ce a rămas din volumul inițial, adică viteza procesului.

Deplasîndu-ne privirea pe un spaţiu uşor de închipuit vom putea urmări, cu adevărat, mersul timpului, şi vom putea să-i studiem anomaliile. Dar spaţiul în care trăim nu mai e cel al geometriei clasice, după cum nici timpul nu mai e cel al mecanicii care-i corespundea ; e un spaţiu în care direcţiile nu sînt de loc echivalente, un spaţiu încărcat de obiecte care deformează toate căile noastre, în care mişcarea rectilinie de la un punct la altul e de cele mai multe ori imposibilă ; un spaţiu cu regiuni deschise sau închise, cum ar fi interiorul obiectelor, şi care mai ales presupune o întreagă reţea de legături între punctele sale diferite : mijloace de circulaţie, referiri, care fac ca apropierile trăite să nu fie de loc reductibile la acelea ale cartografiei.

O încercare de aplicare de figuri geometrice simple la spaţiul trăit ne permite să descoperim toate felurile de proprietăţi ale acestuia, în general trecute sub tăcere. Vom reuşi astfel să explorăm metodic densităţile, orientările, natura forţei diferitelor locuri în raporturile dintre ele. Deplasarea fizică a individului, drumul, va apare ca un caz special al unui „cîmp local“ (după cum spunem „cîmp magnetic“). Şi orice deplasare în spaţiu în aceste condiţii va implica o reorganizare a structurii temporale, modificări ale amintirilor sau ale proiectelor, ceea ce apare în prim plan, mai mult sau mai puţin adînc, mai mult sau mai puţin important, pentru că locurile au totdeauna

Scanned with OKEN Scanner

o istoricitate față de istoria universală sau față de biografia individului.

Să observăm în treacăt că, dacă e ușor să găsim puncte de relativă coincidență în privința duratelor, forma obișnuită a cărților nu ne permite să spunem, în mod categoric, același lucru despre spații. De aceea, în anumite opere contemporane se observă efortul de a impune „viziuni" fără echivoc imaginației cititorului, prin descrierea minuțioasă a obiectelor, cu dimensiunile lor exacte, cu numeroase detalii : ce e sus, ce e la dreapta, adică acest nou realism optic, care a surprins atît de mult.

Această atenție acordată obiectelor duce în mod necesar la considerarea proprietăților cărții ca obiect, la utilizarea organizată a spațiului său, la folosirea ilustrațiilor etc., etc.

VII. *Persoane*

În cursul lecturii celui mai simplu episod dintr-un roman apar implicate totdeauna trei persoane : autorul, cititorul, eroul. Acesta din urmă primește, cum e și firesc, forma gramaticală a persoanei a 3-a a verbului ; el e cel despre care ni se vorbește, a cărui întîmplare e povestită.

E ușor de remarcat ce avantaje prezintă pentru autor faptul că introduce în operă un reprezentant al lui, un narator, acela care ne împărtășește propria sa viață adresîndu-ni-se cu „eu"... *El* ne lasă în afară, *eu* ne introduce în interior, dar acest interior riscă

Scanned with OKEN Scanner

să fie unul închis, ca o cameră obscură, în care un fotograf își developează clișeele. Acest personaj poate să ne spună ce știe despre el însuși.

De aceea apare, uneori, în operă un reprezentant al cititorului, această a doua persoană căreia i se adresează autorul : cel căruia acesta din urmă îi spune propria sa poveste.

Această primă și mai ales această a doua persoană romanescă nu mai sînt simple pronume, precum cele din conversațiile obișnuite. „Eu“ ascunde un „el“, „dumneavoastră“ sau „tu“ ascund pe celelalte două persoane, între acestea stabilindu-se o comunicare.

O astfel de comunicare se va căuta să fie redată cît mai aparent posibil, ea făcînd să varieze raporturile între pronumele verbului și personaje ; astfel, în romanele epistolare fiecare personaj devenea pe rînd „eu“, „tu“, „el“.

Acestor permutări li se vor alătura și suprapuneri, povestitorul, care ca și romancierul, „dă cuvîntul“ și o persoană întîi.

Se realizează astfel o întreagă arhitectură pronominală, care va permite introducerea unei lumini noi într-un ansamblu romanesc și deci explorarea și denunțarea unor noi obscurități.

O cercetare mai atentă a funcțiilor pronominale arată legătura lor strînsă cu structurile temporale. Pentru a lua un singur exemplu, un procedeu ca „monologul interior“ este legătura unei povestiri la persoana întîia cu abolirea imaginară a oricărei distanțe dintre mo-

Scanned with OKEN Scanner

mentul întîmplării și acela al narării ei, personajul povestindu-ne întîmplarea chiar în momentul desfășurării ei. O noțiune ca aceea de „sub-conversație" permite sfărîmarea celulei în care clasicul monolog interior rămîne închis și justifică într-un mod plauzibil reîntoarcerile și rememorările.

Jocul personajelor nu ne permite doar diferențierea lor, ci e și singurul mijloc pe care îl avem de a deosebi cu adevărat diferitele nivele de conștiință sau de latență a fiecăruia din ele, și permite totodată situarea lor printre alții și printre noi.

VIII. *Transformarea frazelor*

Cu aceste raporturi de timp, de loc și de persoane ne găsim în plină gramatică. Va trebui să chemăm în ajutor toate resursele limbii. Propoziția „ușoară și simplă", recomandată de profesorii noștri de altădată, nu va mai fi cuprinzătoare. Îndată ce vechile și mult umblatele poteci sînt părăsite, trebuie precizată „conjuncția" care leagă două propoziții ce se succed. Nu mai poate fi lăsată să se subînțeleagă. Frazele mici se vor aduna la nevoie în fraze mari, ceea ce va permite folosirea din plin — ca la unii autori de altădată — a superbului evantai de forme pe care ni-l oferă conjugările noastre.

Cînd aceste sisteme de construcții verbale vor deveni prea complicate, ele se vor grupa în mod firesc în paragrafe, se vor întări prin repetiții, vor folosi toate contrastele de culoare care să permită „stiluri" dife-

Scanned with OKEN Scanner

rite, prin citări sau parodii, vor izola părţile enumerative printr-o aşezare tipografică potrivită.
Şi astfel cercetătorul desăvîrşeşte uneltele noastre.

IX. *Structuri mobile*

Atunci cînd se acordă atîta grijă ordinii în care sînt prezentate subiectele, se pune inevitabil întrebarea dacă această ordine e singura posibilă, dacă nu pot exista mai multe soluţii, şi dacă nu se poate şi nu trebuie prevăzute în interiorul edificiului romanesc diferite căi de lectură, ca într-o catedrală sau într-un oraş. Scriitorul trebuie atunci să-şi controleze opera în toate versiunile ei, să şi le asume, ca şi sculptorul răspunzător de toate unghiurile din care se va fotografia statuia lui şi de mişcarea care leagă toate aceste imagini.
„Comedia umană" oferă exemplul de operă concepută în blocuri distincte, şi pe care — de fapt — fiecare cititor îl abordează într-o ordine diferită. În acest caz, ansamblul elementelor povestite rămîne neschimbat. Pe orice uşă am intra, s-a petrecut acelaşi lucru ; dar putem avea ideea unei mobilităţi superioare, precise şi bine definite prin care cititorul, aproape fără ştirea lui, devine responsabil de ceea ce se petrece în microcosmosul operei — oglindă a condiţiei noastre umane — şi, ca în realitate, fiecare din paşii săi, din alegerile sale vor căpăta un sens, luminîndu-l asupra libertăţii sale.
Fără îndoială, vom ajunge şi la asta într-o zi.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

A

Alain Robbe-Grillet

Opere

a) *Les Gommes*, roman. Les Editions de Minuit. 1953.
Le Voyeur, roman, Les Editions de Minuit, 1955.
La Jalousie, roman, Les Editions de Minuit, 1957.
Dans le Labyrinthe, roman, Les Editions de Minuit, 1959.
L'Année dernière à Marienbad, cine-roman, Les Editions de Minuit, 1961.
Instantanés, nuvele, Les Editions de Minuit, 1962.
L'Immortelle, cine-roman, Les Editions de Minuit, 1963.
Pour un nouveau roman, eseuri, Les Editions de Minuit, 1963, volum reeditat în *Idées*, 1964.
La Maison de rendez-vous, roman, Les Editions de Minuit, 1965.

b) *Ediţii însoţite de studii explicative*

Les Gommes, suivi de *Clefs pour les Gommes* par Bruce Morrissette, livre de poche, 10/18, 1962.
Dans le Labyrinthe suivi de *Vertige fixé* par Gérard Genette, livre de poche, 10/18, 1964.

c) *Studii despre operă*

Morrissette B., *Les romans de Robbe-Grillet*, préface de R. Barthes, Les Editions de Minuit, 1963.

Goldmann L., *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964.

2. *Dicționare literare*

Ecrivains d'aujourd'hui, 1940—1960, Dictionnaire anthologique et critique, établi sous la direction de B. Pingaud, Bernard Grasset, Paris, 1960.

Dictionnaire de littérature contemporaine, 1900—1962, Editions Universitaires, Paris, 1962.

3. *Istorii literare*

Boisdeffre P. de, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Libraire académique Perrin, Paris, 1962.

C

Studii generale despre roman

Thibaudet Al., *Réflexions sur le roman*, Gallimard, 1938.

Kayser W., *Entstehung und Krise des modernen Romans*, ed. IV-a, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1954.

Lukáks G., *Probleme des Realismus*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955.

Fricker R., *Der moderne englische Roman*, Vandenhoeck und Ruprecht, Gőttingen, 1958.

Kayser, B. von Wiese, B., Emrich, W., Martini, Fr., Wehrli, M. Heer, Fr., *Deutsche Literatur in unserer Zeit*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1959.

Mc. Cormick J. O., *Der moderne amerikansiche Roman*, Vandenhoeck und Ruprecht. Göttingen, 1960.

Nisin A., *La littérature et le lecteur*, Editions Universitaires, Paris, 1960.

Scanned with OKEN Scanner

Forster E. M., *Ansichten des Romans*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M,, 1962.

Woolf V., *L'Art du roman*, Editions du Seuil, Paris, 1963.

Brodin P., *Présences contemporaines*, Ecrivains américains d'aujourd'hui, Les nouvelles éditions Debresse, Paris, 1964.

Fischer E., *Zeitgeist und Literatur*, Europa Verlag, Wien, Köln, Stuttgart, Zürich, 1964.

Albérès R.-M., *Métamorphose du roman*, Éditions Albin Michel, Paris, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

Redactor responsabil: MIHAI VASILIU
Tehnoredactor: Fr. BRETZ

Dat la cules 26.09.1967 Bun de tipar 27.12.1967 Apărut 1968 Tiraj 10.140 ex broşate Hîrtie velină ofset de 80 g/m² Format 610×860/32 Coli ed.8 Coli tipar 7,12 A. nr. 14.363 C.Z. pentru bibliotecile mari 82 C.Z. pentru bibliotecile mici 82–31 = R

Întreprinderea Poligrafică „Informația"
Str. Brezoianu Nr 23–25 București R.S. România
comanda nr. 453

Scanned with OKEN Scanner

CRITERION

Colecţia *Criterion* se profilează ca o serie de critică literară actuală, de largă informaţie, despre curente şi scriitori în atenţia zilei. Concepută în dimensiuni utile, ea va înlesni cititorilor printr-o formulă bipartită — un studiu-eseu şi o adendă de texte ilustrative — abordarea directă a problemelor şi autorilor trataţi. Astfel, în cazul unor autori a căror traducere integrală ar cere un efort de lungă durată, o selecţie judicioasă de fragmente poate da o privire de ansamblu sugestivă, satisfăcîndu-se cele mai actuale necesităţi de informare.

Printre titlurile aflate în pregătire figurează o trecere în revistă a literaturii postbelice vest-germane polarizate în jurul „Grupului 47“ ; lucrări despre „tinerii furioşi“ ; suprarealism, expresionism, literatura fantastică, noua critică franceză etc.

Editura pentru Literatură
Universală

Lei 4,75

Scanned with OKEN Scanner